326 Folclor

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 10 BUCUREȘTI Nr. 1

1965

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÂNE

5739

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ROMULUS VULCĂNESCU

Membri:

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei R.P.R.; prof. univ. AL. DIMA, membru corespondent al Academiei R.P.R.; I. MUȘLEA; FLOREA BOBU FLORESCU; GH. CIOBANU; VERA PROCA-CIORTEA

Secretar de redacție:
N. JULA

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv. pe anul 1965.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134—135 sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite la comitetul de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 10 | 1965 | Nr. 1

SUMAR

STUDII

Pag.

MIHAI POP, Caractere naţionale şi stratificări istorice în stilul basmelor populare 3

G. HABENICHT, Contribuţii la studiul unui cîntec popular închinat zilei de 23 August 13

L. MUREŞANU, Muncitorii români reşiţeni şi mişcarea cultural-artistică de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea 29

MATERIALE

E. MOLDOVEANU-NESTOR, Cununa — sărbătoare a secerişului (II) 43

I. VLĂDUŢIU, Aspecte etnografice ale păstoritului în Moldova de sud 81

NOTE ŞI RECENZII

ANDREI BUCŞAN, Probleme ale sistemului cinetic în dansul popular românesc 89

R. VULCĂNESCU, Etnografia la Congresul internaţional de la Moscova 98

M. POP, Două congrese folclorice internaţionale 101

G. SULIŢEANU, Lucrările secţiei de muzică populară la cel de-al VIII-lea Congres internaţional de antropologie şi etnologie ţinut la Moscova, august 1964 106

V. ADĂSCĂLIŢEI, Giovanni B. Bronzini, *Principali generi e forme della poesia popolare italiana* 107

AL. PIRU, I. C. Chiţimia şi D. Simonescu, *Cărţile populare în literatura românească* 109

G. MORARU-POPA, Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1959—1961 113

Rev. etn. folc. t. 10, nr. 1, p. 1—116 Bucureşti, 1965

5739

BIBLIOTECA

https://biblioteca-digitala.ro

REVIEW
OF
ETHNOGRAPHY AND FOLKLORE

Tome 10 | 1965 | No 1

CONTENTS

STUDIES

Page

M. POP, National Traits and Historical Stratifications in the Folk-Tale Style 3

G. HABENICHT, Contributions to the Study of a Folk Song dedicated to the 23rd of August 13

L. MUREŞANU, The Rumanian Workers of Reşiţa and their Cultural and Artistic Movement at the End of the 19th and Beginning of the 20th Centuries 29

MATERIALS

E. MOLDOVEANU-NESTOR, The Garland, a Harvest Festival (II) 43

I. VLĂDUŢIU, Herding in Southern Moldavia: some Ethnographical Aspects 81

NOTES AND REVIEWS

A. BUCŞAN, Some Problems of the kinetic System in the Rumanian Folk Dance 89

R. VULCĂNESCU, Ethnography at the Moscow International Congress 98

M. POP, Two International Folklore Congresses 101

G. SULIŢEANU, Proceedings of the Folk Music Section of the VIIth International Congress of Anthropology and Ethonology held in Moscow, August 1964 106

V. ADĂSCĂLIŢEI, Giovanni B. Bronzini, *Principali generi e forme della poesia popolare italiana* 107

AL. PIRU, I. C. Chiţimia and D. Simonescu, *Folk fiction in the Rumanian literature* 109

G. MORARU-POPA, The 1959—1961 Year Book of the Ethographic Museum of Transylvania 113

https://biblioteca-digitala.ro

CARACTERE NAȚIONALE ȘI STRATIFICĂRI ISTORICE ÎN STILUL BASMELOR POPULARE *

MIHAI POP
Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloianis, nr. 25, București

1-X-1964

Studiile efectuate în ultimul timp în legătură cu caracterele specifice, naționale și regionale, ale basmelor, fie că au avut în vedere creațiile unui singur popor ori s-au referit prin comparare la folclorul mai multor popoare, au pus în discuție unele aspecte esențiale pentru cercetările de această natură. Ele au arătat că problema este prea complexă pentru a putea fi rezolvată numai pe planul repertoriului de teme, subiecte și motive și discutată în chip general, doar în lumina vagă a psihologiei popoarelor. Dincolo de preferința unor popoare pentru anumite teme, subiecte sau motive și de neaderența folclorului lor la altele, specificul național al basmelor reiese din felul în care acestea oglindesc : locurile în care se realizează, modul de trai al oamenilor care le povestesc, stările sociale în care trăiesc acești oameni, felul lor de a gîndi, concepțiile lor despre lume și viață, năzuințele lor, orizontul lor cultural, artistic. Unele din aceste elemente determină, altele caracterizează psihologia poporului [1]. Aceste elemente nu operează uniform asupra întregului repertoriu de basme al unui popor sau a unei regiuni, ci capătă pondere diferită în raport cu caracterele proprii ale diferitelor zone folclorice, cu individualitatea creatoare a povestirilor, cu colectivitățile de ascultători, cu mediile sociale cărora atît unii cît și ceilalți aparțin, cu profesiile pe care le practică.

Maja Bošković-Stulli arată că la diferitele popoare caracterele naționale ale basmelor se pot prezenta diferit. La popoarele care în cursul

* Comunicare prezentată la 5 septembrie 1964 la Atena la Congresul Societății internaționale pentru cercetarea narațiunilor populare.

[1] v. Paul Delarue, *Le conte populaire français*, t. I, Paris, 1957, p. 34—46 ; Ortutay Gyula, *Magyar népmesek*, Budapesta, 1960, p. 58—62 ; Járomir Jech, *Tschechische Volksmärchen*, Berlin, 1961, p. 532—533 ; E. V. Pomeranțeva, *Русская народная сказка*, Moscova, 1963, p. 20 ; C. Bărbulescu, *Proza populară. Poveștile. Istoria literaturii române*, I, București, 1964.

https://biblioteca-digitala.ro

veacurilor au avut o dezvoltare uniformă, un singur centru politic şi o viaţă culturală unitară, unde procesul de formare a naţiunii s-a desfăşurat ritmic, basmele populare poartă pecetea acestei dezvoltări, apar mai unitare. În schimb la popoarele la care procesul de dezvoltare a fost accidentat, căzînd sub influenţa diferitelor sfere culturale şi neavînd o unitate politică, ca la popoarele Jugoslaviei, basmele populare poartă pecetea acestei diversităţi [2]. În acelaşi spirit Járomir Jech semnalează rolul pe care limba, dialectele cu expresivitatea lor proprie, cu melodica şi ritmica graiurilor locale, îl au în caracterizarea basmelor unui popor, în speţă a basmelor cehe [3].

Cît priveşte influenţa structurilor sociale deosebite, Lutz Röhrich semnalează faptul că în sec. al XIX-lea şi al XX-lea nu s-au schimbat numai basmele, ci şi profesiunea povestitorilor. Dacă altădată basmele se culegeau de obicei de la ţărani în şezătoare astăzi le culegem tot mai des la oraş de la diferiţi meseriaşi. Acest fapt caracterizează basmele epocii noastre [4].

Nu mai puţin importante pentru sesizarea complexităţii problemei sînt şi constatările în legătură cu interferenţele dintre basmele diferitelor popoare, ca faptul că unele caractere aparţin basmelor mai multor popoare şi denotă unităţi regionale mai mari sau înrudiri de limbă şi de cultură mai vechi [5]. Interesante în această privinţă sînt cercetările recente asupra modului de transmitere a basmelor în cadrul aceleiaşi zone, de la un popor la altul, prin povestitori bilingvi [6].

Anumite popoare găsindu-se la zonele de interferenţă dintre sferele culturale mai mari, basmele vor purta diferite semne ale acestor interferenţe. Acesta este fără îndoială cazul popoarelor din sud-estul Europei pe teritoriul cărora se interferează cultura Orientului apropiat cu cultura Europei Centrale şi chiar a celei apusene.

Urmărind ideea comunităţilor culturale mai largi, Max Lüthi arată că dincolo de caracterele specifice basmelor fiecărui popor, fiecărei epoci şi fiecărui povestitor cu personalitatea puternică, putem vorbi totuşi de o comunitate a basmelor europene caracterizată prin tendinţa spre aceleaşi personaje şi folosirea aceleiaşi recuzite, prin păstrarea aceleiaşi scheme a desfăşurării acţiunii, aceluiaşi mod de prezentare a faptelor [7]. Deci ceea ce caracterizează basmul european este relativa lui unitate structurală.

Aceasta explică de ce unele elemente de structură au fost luate în considerare şi de alţi folclorişti preocupaţi de determinarea caracterelor specifice ale basmelor. Totuşi pe acest plan cercetările sînt încă de-abia

---

[2] Maja Bošković-Stulli, *Regionalna, nacionalna i internacionalna obilježja narodnich pripovijeka*, Beograd, 1963, p. 90.

[3] I. Jech, *op. cit.*, p. 333—334.

[4] Lutz Röhrich, *Märchen und Wircklichkeit*, Wiesbaden, 1965, p. 162.

[5] v. C. W. Sydov, *Volksmärchen unter ethnischen Gesichtspukt*—Selected Papers on Folklore, Copenhagen, 1948, p. 220—242; Ortutay Gyula, *op. cit.*, p. 61; J. Jech, *op. cit.*, p. 534; Maja Bošković-Stulli, *op. cit.*, p. 90.

[6] Linda Déghova, *Járomir Jech, Příspevek k studiu interethnických vlivů v lidovem vypravování*, în „Slovensky Národopis", V, 6, 1957, p. 567—608.

[7] v. Max Lüthi, *Märchen*, Stuttgart, 1962, p. 23.

https://biblioteca-digitala.ro

la început. Cu excepția lucrării lui V. I. Propp [8] pentru basmele ruse, nu avem pînă acum lucrări de analiză structurală sistematică pentru basmele altor popoare. Sîntem însă convinși că analiza profundă a structurii basmelor unui popor poate aduce o contribuție hotărîtoare în definirea caracterelor specifice și poate da în general cercetărilor de această natură, mai multă precizie. Făcută sistematic, pe scară internațională, ea ar îi un corolar important al cercetărilor întreprinse pînă acum în legătură cu tipologia temelor, subiectelor și motivelor și ne-ar ajuta la descifrarea caracterelor specifice, naționale sau zonale.

Discutînd caracteristicile basmelor turcești, W. Eberhard și P. N. Boratov arată că ele nu se pot stabili decît dacă privim basmele în ansamblul culturii poporului, dacă stabilim corelațiile fiecărui basm cu celelalte basme, ale repertoriului național [9]. Ei stabilesc astfel un important principiu metodologic valabil atît pentru cercetările asupra basmelor unui popor cît și pentru cele comparate : principiul necesității corelării materialelor cercetate în cadrul categoriilor de gen cărora aparțin dar și în cadrul unităților teritoriale pe care le studiem, în ansamblul culturii poporului cercetat.

Foarte importantă metodologic mi se pare și constatarea Lindei Dégh în legătură cu necesitatea de a avea în vedere în cercetarea comparată și „biografia" basmelor, formele lor reale povestite în mediile folclorice diferite și rolul povestitorilor ca indivizi purtători ai tradiției și înnoitori ai ei [10].

Un alt element important pentru metoda de cercetare ni se pare cel sesizat de Maja Bošković-Stulli : necesitatea de a ține seama de timpul și ambianța în care s-au cules basmele, de orientarea și interesele culegătorilor [11]. Într-adevăr, pentru a compara cu rezultate științifice a căror valabilitate să nu fie constatată, materialele ce trebuie să stea la baza cercetărilor privitoare la caracterele specifice ale basmelor, se cere ca aceste materiale să fie efectiv comparabile, să aibă același grad de autenticitate. Ori, sub acest aspect, colecțiile care se folosesc pînă acum sînt inegale. O precizare filologică a valorii lor în raport cu autenticitatea textului este necesară pentru orice fel de cercetare. Ea este însă indispensabilă pentru studierea structurii basmelor.

Cît de importantă este cuprinderea întregului repertoriu de basme și corelarea fiecărui element cu celelalte elemente ale categoriilor de gen ca și verificarea autenticității faptelor, pentru a ajunge la rezultate incontestabile se vede din îndoielile pe care le-a ridicat cercetarea lui R. S. Booggs. Acesta, deși a folosit metoda modernă a statisticii și s-a ostenit în investigații migăloase, a ajuns la generalizări ce nu s-au dovedit conforme cu realitatea [12]. Oricare metodă modernă, deci și cercetarea structurală și sta-

---

[8] *Morphology of the Folktale*, Bloomington, 1956.

[9] W. Eberhard — P. N. Boratov, *Typen türchischer Volksmärchen*, Wiesbaden, 1953, p. 24—61.

[10] L. Dégh, *Ciinele țarului (Aa-Th* 449/A) în tradiția populară maghiară*, în „Revista de folclor", IV, 1959, 1—2, p. 205—206.

[11] Maja Bošković-Stulli, *op. cit.*, p. 91.

[12] v. R. S. Booggs, *A Comparative Survey of the Folktales of ten Peoples*, în „F.F.F.", p. 92, Helsinki, 1930.

https://biblioteca-digitala.ro

tistică, poate da rezultate valabile numai dacă izbuteşte să cuprindă întreg materialul asupra căruia cercetătorul vrea să se pronunţe şi dacă acest material oferă, din punct de vedere al autenticităţii, date comparabile.

Cîteva cuvinte încă în legătură cu cuprinderea cercetărilor. Fără îndoială că faţă de consideraţiile cu caracter general pe care le face în legătură cu specificul basmelor germane şi a basmelor ruse A. von Löwis of Menar [13] şi faţă de cele şi mai generale ale lui F. v. d. Leyen [14] limitarea Elisabetei Koehlin la compararea versiunilor franceze şi germane ale temei „soţului animal" [15] este un important pas spre o mai mare precizie. Multe monografii tematice de această natură, monografii care să ţină seama de toată problematica complexă a cercetărilor şi de cele cîteva observaţii metodologice, ar permite o sinteză asupra caracterelor basmelor diferitelor popoare şi asupra trăsăturilor comune ale basmelor europene.

★

Cum aţi putut constata din sumara trecere în revistă a rezultatelor cercetărilor mai recente, putem vorbi în domeniul basmelor populare de stil individual, de stiluri zonale şi de diferenţe stilistice în raport cu categoriile sociale, cu profesiunea povestitorilor şi ascultătorilor, apoi de stiluri regionale şi de elemente stilistice de cuprindere mai largi. Pînă acum însă diferenţierile stilistice au fost privite mai mult static. Aceasta probabil datorită faptului că cercetătorii au operat în general cu materialul din culegeri şi au ţinut prea puţin seama de realitatea folclorică vie, de caracterul ei dinamic, de mutabilitatea ei, deci de schimbările ce intervin în elementele care le caracterizează în raport cu determinările lor istorice, cu concepţiile şi orizontul artistic al povestitorilor şi al mediilor folclorice în care povestesc. Asupra acestui aspect, ca încă unul din aspectele esenţiale pentru cercetarea caracterelor specifice ale basmelor populare, aş vrea să mă opresc puţin.

În lucrarea sa *Märchen und Wirklichkeit* Lutz Röhrich se întreabă dacă în general putem vorbi de o unitate istorică a caracterului naţional şi afirmă că în domeniul basmelor avem nu numai stiluri naţionale, ci, în cadrul lor, şi stiluri de epocă (p. 137). Mai categorică, E. V. Pomeranţeva afirmă că specificul naţional al basmelor nu poate fi dezvăluit dacă nu ţinem seama de determinările lui istorice [16].

Într-adevăr, dacă basmele oglindesc modul de viaţă, structura socială, concepţiile despre lume, gîndurile şi năzuinţele anumitor colectivităţi, orizontul cultural artistic al oamenilor, iar acestea evoluează în raport cu determinările social-economice, este firesc ca şi basmele să evolueze, să-şi schimbe repertoriul de teme, subiecte şi motive şi structura artistică; deci unele din elementele de bază care caracterizează acest gen al creaţiei populare. Chiar subiectele de circulaţie internaţională nu intră în repertoriul unui popor toate de o dată şi localizarea lor în diferite momente ale evoluţiei

[13] *Der Held im deutschen und russischen Märchen*, Leipzig, 1952.
[14] *Die Welt der Märchen*, Bd. II, 1960.
[15] *Wesenszüge des deutschen und französischen Volksmärchens*, Basel, 1945.
[16] *Op. cit.*, p. 20.

https://biblioteca-digitala.ro

genului poartă amprenta stilistică a momentului respectiv și a stadiului în care se găsește genul în evoluție.

Un exemplu luat din folclorul Europei Centrale și din folclorul român va ilustra sper destul de elocvent cele afirmate. Basmul AT 301 A *Die Prinzessinen in der Unterwelt* răspîndit la români, maghiari, cehoslovaci și germani arată prin compararea diferitelor versiuni naționale, că realizările popoarelor din această parte a Europei se găsesc în raport cu formele tradiționale, pe diferite trepte.

Variantele românești din colecțiile anterioare primului război mondial [17] desfășoară acțiunea pe plan fabulos și au toate atributele basmelor fantastice. Fetele de împărat sînt furate de zmei și salvate de erou, fecior de împărat sau de om de rînd dar cu naștere miraculoasă. Eroul întîlnește pe Statu Palmă Barbă Cot și biruie pe zmei. Unele variante implică motivul opririi timpului prin legarea personagiilor mitologice ce întruchipează înserarea, miezul nopții și zorile, altele slujirea zgripțuroaicei pentru obținerea calului năzdrăvan. În general toate se încheie cu motivul tovarășilor necredincioși. Unele cuprind în încheiere și motivul copilului porcar și al soției urgisite.

Basmele maghiare A *feneketlen kút* și *Estefia*, *Ejtelfia*, *Hajnalfia* [18] sînt de aceeași factură ca și cele românești. Au și ele toate atributele basmelor fantastice. De altfel după datele catalogului lui Dr. Berze Nagy János [19] toate basmele maghiare de acest tip publicate în colecțiile mai vechi, păstrează caracterele stilistice tradiționale.

Despre versiunile cehe ale acestui tip, Járomir Jech afirmă că sînt cele mai frecvente printre basmele cehe. În varianta cehă publicată de Járomir Jech [20], eroii nu păzesc un măr sau un păr de aur, ci un lan de mazăre. Ei sînt fii de țăran dar nu se nasc în chip miraculos. Lanul de mazăre nu este prădat de un zmeu sau de un balaur, ci de un strigoi pe care eroul Frantik îl urmărește cu toți sătenii pînă la fîntîna din pădurea de la marginea satului. Cînd Frantik coboară pe tărîmul celălalt nu ajunge la castelele de aramă, de argint și de aur, ci într-un simplu coridor cu mai multe uși. Bate la o ușă și i se răspunde în germană „Herein". De altfel, cum arată Lutz Röhrich, și în basmele daneze diavolul vorbește nemțește [21]. Pe tărîmul celălalt monstrul nu mai este strigoi, ci balaur și este biruit de erou prin puterea pe care i-o dă inelul miraculos. Cu toate elementele fabuloase din partea a doua, versiunea cehă este mai mult o povestire misterioasă decît un basm fantastic. Ea se găsește incontestabil stilistic într-o altă etapă decît basmele fantastice românești și maghiare.

---

[17] De pildă *Prîslea cel voinic și merele de aur* culeș de P. Ispirescu și publicat pentru prima dată la 1862 în numerele 13 și 14 ale revistei „Țăranul Român", *Călin Nebunul* culeș de poetul M. Eminescu în jurul anilor 1870 și publicat în ediția critică a *Operelor* București, 1963, vol. VI; sau *Serilă*, *Murgilă și Zorilă* publicat în 1908 de G. Catană în *Povești populare din Banat*, partea a II-a.

[18] Publicate de Ortutay Gyula în *Magyar népmesék*, I, Budapesta, 1960, p. 82—114.

[19] *Magyar népmeselipusok*, I, Pecs, 1957.

[20] *Op. cit.*, p. 17—25.

[21] *Op. cit.*, p. 154.

https://biblioteca-digitala.ro

În schimb basmul ceh are o serie de elemente comune cu basmele germane publicate de Kurt Ranke [22]. Şi în aceste basme eroii sînt fii de ţărani şi tărîmul celălalt apare adesea sub forma unui coridor cu mai multe uşi etc. Faptul că basmele cehe şi basmele germane aparţin stilistic aceleiaşi etape apare clar din analiza comparată a textelor.

Dar chiar înlăuntrul versiunilor naţionale a celor două popoare par a se fi produs unele diferenţieri stilistice ce fac ca basmele acestui tip să ajungă pe o altă treaptă, simple povestiri senzaţionale.

Basmul 25 din colecţia Kurt Ranke [23] deşi păstrează schema basmului fantastic, se realizează ca o povestire nuvelistică. Eroul este un sergent care se prezintă la împărat ca să-i găsească fetele dispărute. Primeşte aur şi argint şi pleacă însoţit de un subofiţer şi un veteran. Cel ce a furat fetele de împărat este pur şi simplu un om mic şi negru etc. Acest basm, şi poate şi altele dintre variantele germane ale lui, prezintă mari asemănări cu două din basmele cehe culese între 1902—1908 de I. S. Kubin în regiunea Kladsko [24]. Cele două basme reprezintă, printre basmele cunoscute de mine, faza cea mai înaintată spre povestirea senzaţională.

Voi rezuma pentru ilustrare, pe cea care poartă titlul sugestiv *Prinţesele blestemate*. Regele Bambita avea două fete care asupreau poporul. Poporul le-a blestemat şi ele s-au pierdut. Regele a trimis multe slugi să le caute, dar căutarea lor a fost zadarnică. Un căpitan şi un locotenent au auzit din întîmplare şi au hotărît să-şi încerce norocul. Locotenentul s-a prezentat regelui şi a cerut un avans de 200 galbeni. Primind galbenii el i-a băut împreună cu căpitanul. După aceea s-a prezentat şi căpitanul care a cerut 300 de galbeni pe care de asemenea i-a băut. La cîrciumă, un tambur a aflat despre întîmplare şi s-a prezentat împăratului cerînd 400 galbeni. Econom, tamburul n-a cheltuit banii, ci a plecat în căutarea prinţeselor. Locotenentul şi căpitanul l-au însoţit. După cunoscutul motiv cu casa din pădure, prezentat tot realist, tamburul coboară pe lumea cealaltă unde găseşte castelele şi fetele de împărat. Monştrii apar la ora 9, respectiv la ora 11. Tamburul îi ucide simplu. Povestea nu descrie lupta. Locotenentul şi căpitanul, după şablonul tovarăşilor vicleni, îl lasă pe tambur pe tărîmul celălalt. Aici el adună armata „ofiţeri, cai, infanterie" şi îi întreabă dacă e printre ei vreunul din Europa. Doi soldaţi îi mărturisesc că sînt europeni şi au venit cu un vapor. Tamburul urcă pe vapor şi se întoarce acasă. Nu pedepseşte pe tovarăşii vicleni şi nu vrea să fie rege [25]. Sugestivă pentru evoluţia temei este în a doua povestire [26] portretul personajului care răpeşte pe Berta, fiica unui conte. „A venit deodată un domn bine îmbrăcat, avea inele în degete, ceas de aur. Totul strălucea pe el. Era un domn foarte bine. Fata se uită la el uimită şi el nici una nici două i-a cerut-o contelui" (p. 287). Faţă de această evoluţie a temei în basmele germane şi cehe, variantele tradiţionale române şi cele maghiare păstrează, cum am arătat, forme clasice de basm fantastic.

[22] *Schleswig-Holsteinische Volksmärchen*, Kiel, 1955, p. 58—99.
[23] *Op. cit.*, p. 97—98.
[24] v. *Kladské povidky* — Praga, 1928, p. 21—25 şi 287—293.
[25] *Op. cit.*, p. 21—25.
[26] *Vysvobozená princezna*, p. 257—293.

https://biblioteca-digitala.ro

Chiar basmul maghiar Vas Laci, publicat de curînd de Dégh Linda[27], nu constituie o excepție.

În vara anului 1963 am cules însă, în com. Alimpești din Oltenia, un basm cu același subiect care reprezintă, față de basmele tradiționale românești, o fază tot atît de apropiată de povestirea senzațională ca și povestirile germane și cehe. Un împărat avusese două fete pe care i le luase diavolul. Pentru a o feri, el închide pe cea de-a treia într-un turn păzit de un soldat. Într-o zi, pe cînd fata se plimba sub supravegherea soldatului pe malul unui rîu, vine un vapor. Fata se urcă pe vapor și dispare. Împăratul pedepsește pe soldat. Plutonierul Petre Popei, cum nu mai avea nici o perspectivă de avansare, se prezintă împăratului și îi oferă să găsească fata. Cere pentru aceasta soldați și arme. După cunoscutul episod din pădure cu Statu Palmă Barbă Cot, care este diavolul, fata care trăia într-o căscioară, nu pe tărîmul celălalt, este salvată. Pe drum ei ajung însă din nou la un vapor și fata fuge cu căpitanul etc. Urmează episodul obținerii săbiei și calului năzdrăvan prin slujba la diavoli și în final motivul copilului porcar și a fetei de împărat urgisite, întîlnit și în basmul *Călin Nebunul* cules de M. Eminescu.

Povestitorul însoțește acțiunea cu comentarii din cele mai interesante care arată atitudinea lui față de cele povestite. Fără îndoială că povestirea culeasă de mine este în basmul românesc varianta cea mai recentă a temei. Această variantă românească prezintă mari asemănări cu prima parte a basmului bulgar publicat în 1930 de M. Arnaudov [28] și comentat recent de K. Horálek în studiul său asupra folclorului comparat balcanic [29]. Ea se situează pe același plan ca și basmele cehe și germane amintite. La această constatare aș vrea să adaug doar observația că nici unul din povestitorii de la care s-au cules povestirile nu este țăran. Povestitorii germani sînt intelectuali, cei cehi muncitori textiliști iar povestitorul român a lucrat mulți ani la București în grădinării.

Nu este exclus ca între povestirile germane, cehe și povestirea română și bulgară cercetările ulterioare să poată stabili o filiație. Dar aceasta nu va schimba cu nimic sensul lucrurilor. Faptul că la cele patru popoare, pe etape asemănătoare ale dezvoltării culturale, basmul fantastic circula transformat în povestire senzațională rămîne tot atît de elocvent [30]. El arată clar că înlăuntrul stilurilor naționale există stiluri de epocă care îi găsesc corespondența pe plan internațional și devin astfel caracteristice pentru folclorul anumitor regiuni în anumite momente.

Fără îndoială că trecerea de la basmul fantastic la povestirea senzațională se face, cum arată I. L. Fischer [31], mai ușor în condițiile unor schimbări social-culturale rapide. Totuși ritmul trecerii nu modifică valabilitatea generală a constatării existenței în cadrul fiecărui stil național a

[27] v. *Kakasdi népmesék*, II, Budapesta, 1960, p. 17–32.

[28] *Sbornik za narodni umotvorenie*, XXXVIII, 4, p. 23–27.

[29] *Ein Beitrag zur Volkskundliche Balcanologie*, în „Fabula", VII, 1, 1964, 30.

[30] v. pentru trecerea de la basmul fantastic la povestirea senzațională W. Woeller, *Die Prägnug von Elementen der volkstümlichen Literatur in der Folklore*. Comunicare prezentată la al VII-lea Congres internațional de științe antropologice și etnologice, Moscova, 1964.

[31] *The Sociopsychological Analis of Folktales*, în „Current Anthropology", IV, 1963, 3, 263.

https://biblioteca-digitala.ro

unor niveluri stilistice deosebite în timp. Această constatare duce însă la necesitatea unei analize a materialelor care să stabilească stratificările variantelor fiecărei teme în cadrul basmelor diferitelor popoare şi, prin corelarea lor, caracteristicile stilistice ale fiecărei epoci, poate deocamdată numai pentru epocile foarte mari ale dezvoltării culturii europene, în care caracterele stilistice pot să apară marcant. În felul acesta însă cercetarea comparată a basmelor trece de la sincronie la diacronie.

Consider că cercetarea diacronică trebuie să se desfăşoare pornind de la faza care oferă atît pe planul repertoriului de teme, subiecte şi motive, cît şi pe cel al elementelor de structură cel mai mare număr de fapte, deci cele mai largi posibilităţi de a desprinde ceea ce caracterizează anumite nivele stilistice, adică de la contemporan spre trecut.

Consider, de asemenea, că studiile comparate ar fi mai eficiente dacă nu am compara global basmele unui popor, chiar şi în limitele unei singure teme, cu basmele altui popor, ci pentru fiecare temă am compara între ele diferitele nivele. Cînd studiile asupra repertoriilor de teme, subiecte şi motive şi asupra structurii basmelor se vor face consecvent diacronic vom putea compara numai faptele ce caracterizează stilistic la fiecare popor, diferitele nivele. Cunoştinţele noastre asupra caracterelor specifice, naţionale şi regionale ale basmelor vor căpăta astfel mai mult relief, contururi mai clare. Ele vor contribui implicit şi la clarificarea unor aspecte esenţiale ale istoriei creaţiei artistice populare, în cazul nostru a istoriei basmului ca operă a fanteziei artistice populare şi ca reflectare a vieţii şi gîndurilor popoarelor în evoluţia lor.

Poate că într-o zonă bine delimitată ca sud-estul Europei, unde Association Internationale d'Études du Sud-Est Européen oferă largi posibilităţi şi colaborării dintre folclorişti, s-ar putea încerca cercetări de această natură bazate pe materiale autentice, pe studierea realităţii folclorice vii ce ne stă la dispoziţie aici în chip atît de fericit. Ele ar tinde să stabilească diferitele nivele stilistice ale basmelor fiecărui popor şi apoi, comparîndu-le între ele, să arate ce caracterizează, în acest domeniu şi în aceste locuri, stilul fiecărei epoci. S-ar ajunge astfel la o mai amplă, mai temeinică lămurire a rolului pe care l-a avut, pe planul culturii populare, sud-estul Europei în contactul dintre Orient şi Occident.

NATIONAL TRAITS AND HISTORICAL STRATIFICATIONS IN THE FOLK-TALE STYLE

The latest researches dealing with the national character of folk-tales (W. Eberhard and P. N. Baratov, D. M. Moldavski, Paul Delarue, Gy Ortutay, J. Jech, L. Röhrich, M. Bosković Stulli) occasionally point to the necessity of including the historical period among the elements that have to be considered in investigating these traits. They do not, however, follow up this point to its last implications. Indeed tales from various countries may — at the same historical moment — vary in their

https://biblioteca-digitala.ro

style owing to the different stage of development in their culture and the peculiar conception of life of the respective peoples. The comparison of tales on a horizontal plane only, neglecting the period of time, may thus lead to essentially erroneous conclusions. The collection of tales published in most countries, though dating only from the 19th century on, frequently include variants of the same type belonging to different strata in the evolution of the theme. Therefore in any comparative survey of tales from neighbouring countries, this process of stratification must be specifically taken into account. This appears hence as a novel methodological postulate for all comparative researches. It is only by a systematic comparison of the national versions belonging to the same stage in the development of the theme that the researcher is able to determine with scientific accuracy the concordant and discordant features and to establish the — more or less advanced — stage attained by the various peoples. This comparative study not only contributes to defining the specific traits of every nation but may also reveal the motivation of its social-cultural development. The author, in an analysis of the national versions of type AaTh 311 in the Rumanian, Hungarian and Czeck folk-tales, attempts to demonstrate this stratification distinguishing the elements resulting from the different evolution of each group and the elements specific to the respective national style.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

CONTRIBUȚII LA STUDIUL UNUI CÎNTEC POPULAR ÎNCHINAT ZILEI DE 23 AUGUST *

GOTTFRIED HABENICHT
Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloianis, nr. 25, București

1-VI-1964

Folcloristica noastră evaluează producțiunile culturii spirituale populare nu ca niște relicve păstrate imuabil din vremuri de mult apuse, ci ca reflectări pe plan artistic a evoluției social-istorice; piesele folclorice, supuse procesului de variație, înmănunchiază într-o unitate dialectică elementele „tradiție" și „nou" [1].

Dat fiind această premisă teoretică, folcloriștii români au urmărit cu un interes susținut creația de cîntece cu tematică nouă, care viza marile prefaceri survenite în țara noastră după 23 August 1944 [2]. În studiile închinate acestei categorii de producțiuni artistice populare [3] s-au accentuat, cum era de altfel și firesc, elementele inovatoare survenite în textul poetic și muzical, fără ca să se piardă din vedere continuitatea generală a

---

* Într-o formă adaptată necesităților comunicării orale, lucrarea a fost prezentată la sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor, închinată celei de a XX-a aniversări a zilei de 23 August 1944.

[1] Pop, Mihai, *Problemele și perspectivele folcloristicii noastre*, în „Revista de folclor", 1 (1956), nr. 1—2, p. 18; același, *Cîntecul nou* [Prefață la volumul „Cîntece populare noi", București, Editura Muzicală, 1959], p. 3.

În opoziție cu această concepție este cunoscut unghiul de vedere „muzeal" asupra folclorului, care a fost preconizat de unii cercetători în cadrul celei de a XIII-a conferințe IFMC, Viena 1960, (cf. Calude, G., *Lucrările celei de a 13-a conferințe anuale IFMC*, „Revista de folclor", 6 (1961), nr. 1—2, p. 144—145). Printre alte cauze care au împiedicat la noi o atare deviere teoretică, principial greșită, un loc de frunte îl ocupă deosebita vivacitate a folclorului românesc în comparație cu alte țări. Mai adăugăm și tradiția școlii folcloristice românești, care a privit folclorul ca un organism viu și nu ca o sporadică păstrare „a unor forme și tipuri vechi", de pildă O. Densușianu, C. Brăiloiu). Vezi M. Pop, *Problemele și perspectivele*, op. cit., p. 15).

[2] M. Pop, *Cîntecul nou*, op. cit., p. 3.

[3] Indicații bibliografice asupra lucrărilor ce abordează această temă se găsesc în: Fochi, Adrian, *15 ani de folcloristică în R. P. R.*, în „Revista de folclor", 8 (1963), nr. 1—2, p. 127, nota 12, și în: Brătulescu, Monica, *Contribuții la studierea mijloacelor de compoziție și stil în folclorul nou*, în „Revista de folclor", 7 (1962), nr. 3—4, p. 39, nota 1.

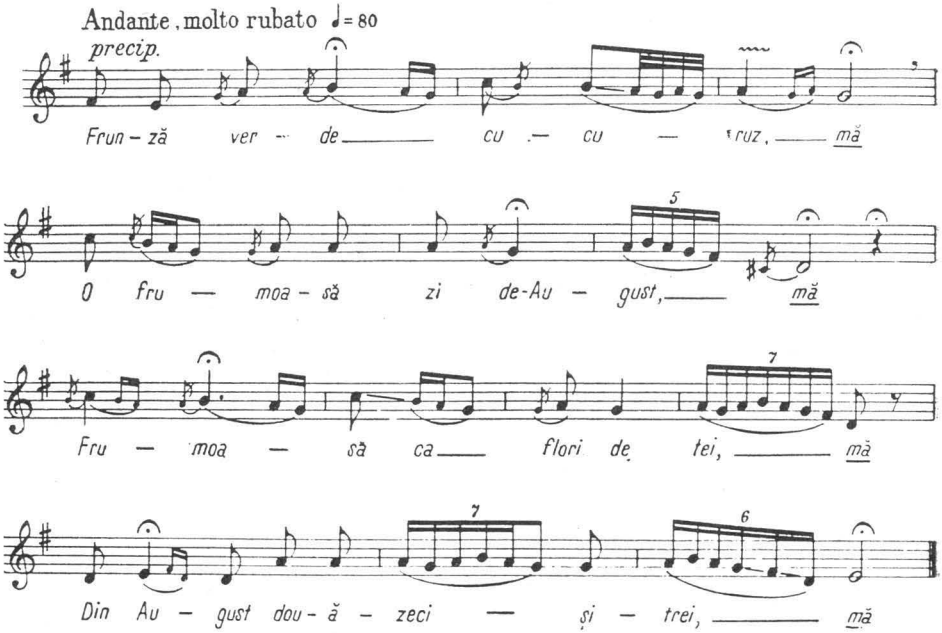
https://biblioteca-digitala.ro

folclorului şi deci legătura dintre creaţia nouă şi folclorul tradiţional. Pe linia acestor cercetări se plasează şi succinta noastră privire monografică asupra unui cîntec popular nou.

Cîntecul *O frumoasă zi de-August* a fost unul dintre primele cîntece noi de care avem cunoştinţă, fiind culeg în 1949, curînd după înfiinţarea Institutului de folclor. Ca atare, cîntecul s-a bucurat de o atenţie deosebită, figurînd într-o serie întreagă de publicaţii de folclor [4]. Îl redăm şi noi în continuare :

disc 1728 I
culeg. : T. Alexandru şi Il. Cocişiu
în Bucureşti, 21.IV.1949.
tr. : Fl. Georgescu

Petroşniţa — Caransebeş-Banat
Inf. Simion Ivanovici Gaşpar,
27 ani (acomp. de taraf)

Cîntec : *O frumoasă zi de-August*

Frunză verde cucuruz
O frumoasă zi de-August
Frumoasă ca flori de tei
Din August douăzecişitrei.

[4] În limita informaţiilor noastre, acestea sînt : a) Bărbulescu, C. : *Creaţia nouă de cîntece populare*, în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", 1 (1952), nr. 1—4, p. 207 ; b) *Cîntece populare noi*, op. cit., p. 13 ; c) Cocişiu, Ilarion, *Cîntece populare româneşti*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1960, p. 147 ; d) *Flori alese din poezia populară. Antologia poeziei lirice*, Bucureşti, ESPLA, 1960 (Biblioteca pentru toţi, nr. 49), p. 408—409.

https://biblioteca-digitala.ro

A venit o zi frumoasă
Pentru țărișoara noastră
Că de fasciști ne-a scăpat
Și mereu i-am alungat
Și-n contra lor am plecat
Cu război înfuriat
Și mult timp nu a durat
Pînă cu ei am gătat.
Am rămas stăpîni acasă
În Republica frumoasă
Avem drepturi, muncitori,
Să trăiți, conducători![5])

Aceste versuri au fost create de muncitorul ceferist Simion Ivanovici („Gașpar") de 27 de ani, din satul Petroșnița. Fiu de țăran sărac, a fost nevoit să se angajeze ca muncitor forestier de la vîrsta de 14 ani, după absolvirea a 7 clase primare. În 1942 este concentrat; participă la războiul antihitlerist, ajungînd pînă în Austria, de unde se întoarce abia după victoria finală. Din 1947 lucrează ca frînar la depoul C. F. R. Caransebeș. În rest s-a deplasat puțin, doar prin regiune. În sat se bucură de o faimă de bun cîntăreț; acompaniat de taraf a cîntat doar întîmplător [6]. Are o voce plăcută, caldă, stilul este țărănesc; în repertoriu are cîntece populare locale și de circulație mai largă, cu texte tradiționale sau noi [7]. Informatorul mînuiește cu ușurință versurile populare sau, după cum se exprimă, „ ... vorbe ... pot să cînt două săptămîni încontinuu ... [8]"

După informațiile pe care le deținem [9], textul *O frumoasă zi de-August* a fost creat în preajma unui concert prezentat la București de „Orchestra Sindicatului mixt din Caransebeș", care-i solicitase cîntărețului nostru concursul; cu ocazia acestui concert a răsunat și cîntecul în cauză.

Textul redat mai sus face parte — după cum lesne se poate stabili — din seria primelor cîntece populare noi, apărute din nevoia iminentei exprimări a marilor prefaceri din țara noastră. Această primă etapă a evoluției cîntecelor cu tematică nouă este caracterizată prin legătura uneori foarte evidentă cu lozinca versificată și prin apariția unor producțiuni nu întotdeauna artisticește realizate, necizelate în cadrul unui proces de circulație a bunurilor folclorice [10]. Ponderea unor elemente de natură epică în dauna redării sentimentelor legate de tema abordată este de asemenea o trăsătură caracteristică acestei perioade de evoluție a cîntecu-

[5] Am redat detaliile de culegere după Il. Cocișiu, *Cîntece populare*, *op. cit.*, p. 161 (nr. 147). Am constatat unele diferențe între textele publicate, probabil datorate unor versiuni dictate diferit de informator. Deoarece documentul sonor prezintă un text artisticește nerealizat (contaminare cu un alt cîntec nou al informatorului), ne-am hotărît la redarea exactă a primei versiuni publicate (C. Bărbulescu, *op. cit.*, p. 207). Cercetătoarea G. Sulițeanu, care a lucrat și ea cu informatorul, afirmă că acesta i-a dictat versurile tocmai în această formă.

[6] Fișa de informator, redactată de Il. Cocișiu, 18.IV.1949.

[7] i. 7049 (fișa de repertor); cules: Il. Cocișiu, 18.IV.1949. De asemenea documentele sonore fg. 10378 b, 10379 a, b, c, și 10380 a, b.

[8] i. 6967, cules: Il. Cocișiu, 18.IV.1949.

[9] În lipsa unei fișe din arhivă, am apelat la cercetătoarea G. Sulițeanu, care a lucrat cu informatorul. Îi mulțumim pe această cale pentru informațiile date.

[10] M. Pop, *Cîntecul nou*, op. cit., p. 3—4.

https://biblioteca-digitala.ro

lui nou (vom regăsi, de altfel, acest element în parte şi în cîntecul discutat); versurile „epice" poartă stigmatul generalului, cu o cuprindere temporală largă.

Cele 16 versuri ale cîntecului pot fi defalcate în trei secvenţe închegate din punctul de vedere al conţinutului:

a) Primele 6 versuri redau bucuria pe care a trăit-o cîntăreţul cu ocazia zilei de 23 August. Debutul cu versul „Frunză verde cucuruz" nu are doar funcţia introductivă bine cunoscută, ci deschide şi calea comparaţiei — în cadrul aceleiaşi secvenţe — a acestei zile cu un alt element din natură: „Frumoasă ca flori de tei". Acesta nu este însă singurul mijloc stilistic de subliniere a ideii; un altul constă în insistenţa asupra cuvîntului ‚frumos", care apare în trei din cele şase versuri ale acestei prime secvenţe.

b) Revărsării lirice din primele şase versuri (pe care le credem de altfel cele mai izbutite) îi urmează — în următoarele şase — motivarea: poetul popular cîntă ziua de 23 August, pentru „Că de fascişti ne-a scăpat...". În continuarea acestei motivări, enunţată la începutul secvenţei mediane, se schiţează episodul participării ostaşilor români la războiul împotriva Germaniei hitleriste. Asupra acestui episod, aflat la mijlocul cîntecului, cade accentul în contextul general al versurilor. Deşi găsim lesne explicaţia acestui fapt în amintirea propriei participări la evenimentele relatate [11], credem totuşi că episodul, prea întins şi oarecum ieşit din sfera tematică iniţial abordată, strică unităţii generale a textului. Caracterul epic-dinamic al povestirii faptelor este accentuat şi mult potenţat printr-un mod specific, precipitat, de expunere. Astfel, fiecare vers conţine o idee largă, cuprinzătoare; versurile debutează prin conjuncţie şi, de-a lungul întregului fragment de 6 versuri se utilizează, spre deosebire de restul textului, o rimă unică.

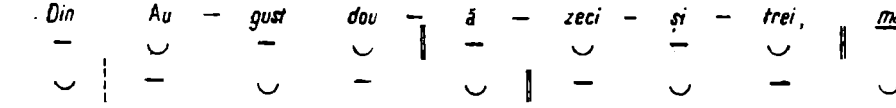
c) Secvenţa finală (4 versuri) reprezintă concluzia ce derivă din versurile precedente: „Am rămas stăpîni acasă/În Republica frumoasă". Aici devine evidentă amintita alăturare dintre cîntecele noi în etapa aceasta a evoluţiei lor şi lozinca versificată: „Avem drepturi, muncitori/Să trăiţi, conducători"

Privit în ansamblu, cele trei secvenţe (expunere — motivare — concluzie) conturează textul clar şi-i oferă — cu rezerva exprimată mai sus — un aspect închegat.

Din punct de vedere al tehnicii de versificaţie, creatorul popular apelează la arsenalul mijloacelor cunoscute din folclorul tradiţional. Versurile sînt de 8 sau 7 silabe plus o silabă de completare (*mă*, *măi*) [12]. Rimele

[11] Vezi datele biografice redate mai sus.

[12] Versul 4, de 8 silabe, prezintă o oarecare stîngăcie prin faptul că ultimul accent tonic cade pe silaba a 8-a şi nu pe a 7-a, necorespunzînd cu cel metric. În timpul cîntării, informatorul rezolvă această derogare de la legile versificaţiei populare româneşti prin lărgirea versului la 9 silabe, dînd primei silabe (cuvîntul „din") o funcţie anacruzică şi adăugînd o silabă de completare. Astfel ambele accente cad pe penultima silabă:



https://biblioteca-digitala.ro

sînt exclusiv împerechiate, ca în orice poezie din folclorul tradițional românesc: ele se grupează de cinci ori cîte două versuri (o dată numai în asonanță) și o dată pe cîte șase versuri. Inovații se constată doar pe tărîm lexical (23 August, Republică, fasciști etc. ...).

★

Simion Ivanovici Gașpar a cîntat textul creat de el pe o melodie din repertoriul său de cîntece tradiționale. Înainte de crearea textului nou, informatorul o cîntase cu alte texte[13], cu o tematică bogată, variată[14], din care desprindem: dragostea[15], satira[16] și chiar și un text de baladă (Vălean)[17].

Din păcate nu cunoaștem mobilul adaptării textului nou pe această melodie[18]. Presupunem însă drept cauze:

a) larga răspîndire a tipului melodic respectiv în zona de proveniență a informatorului, lucru asupra căruia vom reveni încă;

b) larga gamă tematică a textelor cîntate pe această melodie; și, în sfîrșit,

c) posibilitatea cunoscută în folclorul românesc al adaptării oricărui text pe o melodie de cîntec dată, cu condiția coincidenței structurii.

Cunoaștem — în faza actuală a cercetărilor — 76 variante melodice ale cîntecului discutat[19]. Deși numărul lor efectiv este desigur mult mai mare[20], considerăm cele cunoscute nouă suficiente pentru tragerea unor concluzii valabile privitoare la structura, originea și răspîndirea melodiei.

Asemenea fenomene sînt frecvente în cazul unor producțiuni necizelate prin circulație. Am semnalat un fenomen asemănător în studiul: „*Reelaborarea unui text folcloric epic*, în „Revista de folclor", 8 (1963), nr. 3—4, la p. 87—88. Primul care atacă această problemă, dîndu-i o rezolvare teoretică corespunzătoare, este — după cîte știm — C. Brăiloiu (vezi: *Le vers populaire roumain chanté*, Paris, 1956, p. 8 și p. 37—38).

[13] Vezi i. 7049, citată la nota 7. Regretăm faptul că nu s-a înregistrat cîntecul și în această formă.

[14] Notăm cîteva (din cele publicate): a) *jalea în genere*: Cocișiu, *Cîntece...*, p. 114, nr. 107; Ciobanu, Gheorghe și Vasile D. Nicolescu, *200 cîntece și doine*, București, Editura Muzicală, 1962 (ed. a II-a; toate referirile în continuare la această ediție), p. 104, nr. 91; Ursu, Nicolae, *Contribuții muzicale la monografia comunei Ohaba-Bistra* (*Banat*), în „Studii muzicologice", nr. 1 (1956), p. 59, nr. 21; *ibidem*, p. 61, nr. 23; idem, *Cîntece și jocuri populare românești din Valea Almăjului* (*Banat*), București, Editura Muzicală, 1958, p. 132, nr. 128; b) *înstrăinarea*: Cocișiu, *Cîntece*, *op. cit.*, p. 113, nr. 106; *ibidem*, p. 115, nr. 108; idem, *Folclor muzical din Tărnava Mare*, în *Monografia județului Tărnava Mare*, Sighișoara, (1943), p. 480; Ciobanu-Nicolescu, *op. cit.*, p. 174, nr. 184.

[15] Vezi de pildă: Ursu, *Ohaba-Bistra*, *op. cit.*, p. 62, nr. 25; idem, Almăj, *op. cit.*, p. 98, nr. 77; ibidem, p. 83, nr. 52; Ciobanu-Nicolescu, *op. cit.*, p. 146, nr. 145.

[16] Citățm dintre acestea: Bartók Béla, *Cîntece poporale românești din Comitatul Bihor*, București, 1913 (*Din viața poporului român*, XIV), p. 141, nr. 157; Lighezan, Nicolae, *Folclor muzical bănățean. Note marginale de Dr. Petru Groza*, București, Editura Muzicală, 1959, p. 62, nr. 74 și 75; Ursu, *Ohaba-Bistra*, *op. cit.*, p. 61, nr. 24.

[17] Lighezan, *op. cit.*, p. 63, nr. 76 (contaminat cu un text de dragoste).

[18] Nu am găsit nici o însemnare privitoare la această chestiune în fișele existente în arhiva Institutului de etnografie și folclor.

[19] La depistarea variantelor ne-am slujit de *Catalogul tematic al melodiilor populare românești*, în curs de elaborare de către Tiberiu Alexandru și Florin Georgescu, și de lucrarea în manuscris a lui Constantin Zamfir, *Cîntecul din Năsăud*, (1963). Le mulțumesc pe această cale pentru permisiunea consultării celor două lucrări.

[20] Avem în vedere în primul rînd acele documente sonore din arhiva Institutului de etnografie și folclor care n-au fost încă notate.

https://biblioteca-digitala.ro

În *Lista variantelor melodice* ce se găsește la sfîrșitul acestei lucrări sîn indicate, grupate după criteriul răspîndirii geografice (regiuni administra tive), variantele melodiei, respectiv cotele din arhiva Institutului de etno grafie și folclor cît și (după caz) trimiterile bibliografice.

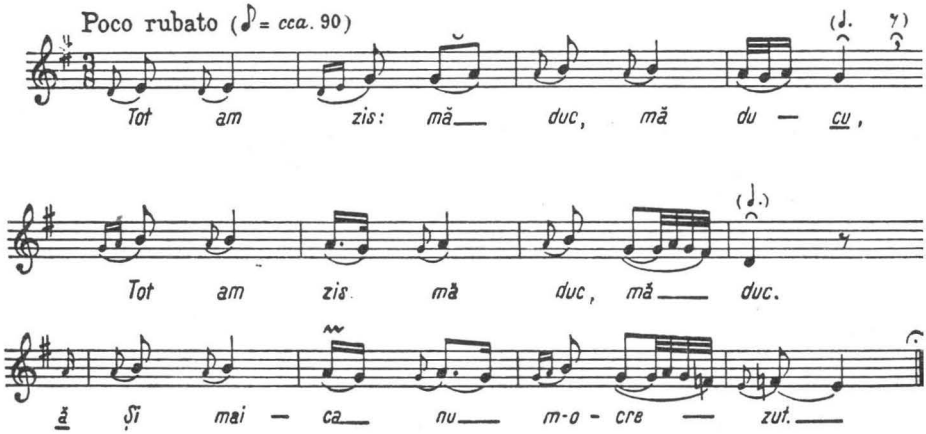
După cum lesne se poate constata, tipul melodic acoperă Banatul Transilvania și, în plus, prezintă infiltrații (sporadice) în Oltenia. (Aces din urmă fapt poate fi pus pe seama contactelor în trecut ale populație de dincoace de Carpați cu oierii veniți din sudul Transilvaniei cît și p seama așezărilor de populație românească de dincolo de munți în Olte nia)[21]. Ținînd deci seama atît de întinderea geografică cît și de frecvența apa riției tipului, putem vorbi de o *melodie de largă circulație transilvăneană*

Spre a lămuri originea probabilă a tipului melodic aflat în discuție ne propunem în continuare o succintă analiză a acelor elemente muzical pe care le socotim indispensabile demonstrației noastre. Pentru aceast am consultat 57 din totalul variantelor cunoscute [22], selectînd dintr acestea 11, pe care le-am socotit suficient de reprezentative pentru lămu rirea cazului.

Sîntem de părere că tipul melodic are o proveniență sud-ardele nească. Exemplul care urmează ilustrează — după părerea noastră — melo dia în forma tipică pentru zona de proveniență a ei :

mg. 1766 I a
culeg.: P. Carp și G. Habenicht
în Sibiel, 9 VIII 1960.
tr.: G. Habenicht

Sibiel-Sibiu-Brașov
inf.: Ana Damian, 60 ani

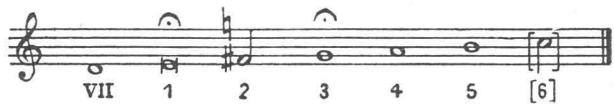
cîntec : *Tot am zis : mă duc, mă duc ...*

Obs. În strofa melodică II apare și nota c^2 în textul muzical

[21] Aceștia păstrează în mare măsură repertoriul de cîntece al locului lor de origine d Transilvania.

[22] În *Lista variantelor melodice* s-au însemnat piesele ce nu au fost văzute.

https://biblioteca-digitala.ro

Ținînd seama de ambele strofe melodice înregistrate, putem extrage următoarea scară :



Avem deci de-a face cu un mod major-minor cu un puternic substrat pentatonic. Dintre treptele care lărgesc pentatonicul la heptacord, *fis*^{1} nu apare decît o singură dată (în formula cadențială a rîndului melodic secund), f^1 în formula cadențială finală, care devine astfel *frigică*, iar c^2 nu apare decît într-a doua strofă melodică.

Debutul melodiei, bazat pe succesiunea firească ascendentă a treptelor scării pentatonicului anhemitonic, constituie o formulă melodică caracteristică întregului grai muzical sud-ardelenesc.

Centrul în jurul căruia gravitează toate treptele din melodie — cu excepția cadenței finale — este g^1 ; spre a vorbi ca Bartók, putem închipui sub melodie acordul d^1-g^1-h^1, iar sub finală (în funcție de treapta întîia) acordul e^1-g^1-h^1.

Arhitectonic, melodia este constituită din 3 rînduri melodice, cu structura :

$$A_3 \,\|\, B_{VII} \,\|\, Bc_1 \,\|$$

Cadențele sînt deci pe y^1 (treapta a 3-a), după primul rînd melodic, pe d^1 (treapta a VII-a), după al doilea rînd, urmînd cezura principală și pe e^1 (treapta întîia) la ultimul rînd melodic.

Toate aceste elemente arată că melodia face parte din subdialectul muzical al Ardealului de sud [23].

Un fapt care frapează în mod deosebit, dar asupra căruia nu vom insista în expunere, este formula iambică care stă la baza întregului schelet ritmic al melodiei.

Spre a susține teza originii sud-ardelenești a melodiei nu credem însă ca fiind suficiente elementele de structură muzicală expuse mai sus ; astfel s-ar putea preconiza și ideea integrării melodiei, venită din alte părți, în stilul dialectului sud-ardelenesc. Pentru a evita aceasta, credem necesară

---

[23] Bartók Béla tratează această problemă mai cu seamă în : *Dialectul muzical al românilor din Hunedoara* (1914) și în *Muzica populară românească* (1931). Ambele articole sînt reproduse în : Bartók Béla : *Însemnări asupra cîntecului popular. Cu o prefață de Zeno Vancea*, București, ESPLA, 1956, 225 p. Exemplificăm toate elementele muzicale transpuse în raport cu sistemul de notare relativă practicat în Institutul de etnografie și folclor.

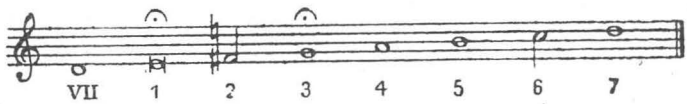
https://biblioteca-digitala.ro

comentarea celor 5 piese publicate în *Tabelul variantelor ardelenești* ale melodiei [24]. Acest tabel ne arată :

1) Existența tipului melodic în toate regiunile (administrative) ardelenești [25].

2) Structura muzicală a acestor melodii se bazează pe :

a) o scară major-minoră cu substrat pentatonic. Redăm scara generală, atrăgînd atenția, în cursul expunerii, asupra elementelor particulare ce se pot ivi la fiecare piesă în parte :



b) sub fiecare din aceste melodii putem presupune acordul d^1-g^1-h^1, iar sub e^1 final (treapta 1-a) acordul e^1-g^1-h^1

c) forma arhitectonică este :

$$A_3 \parallel B_{VII} \parallel B_{VC_1} \parallel$$

d) cadențele sînt, de asemenea ca și forma, identice cu schema sud-ardelenească discutată la cîntecul din Sibiel.

Demonstrăm prin aceasta existența unui tip melodic cu caracteristici dialectale sud-ardelenești în *alte* zone folclorice ale Ardealului, ceea ce înseamnă implicit răspîndirea lui tocmai din sudul Transilvaniei.

3. Prin aceasta nu excludem asimilarea melodiei în stilurile regionale respective ; noi am ales însă exemple neintegrate sau numai parțial asimilate, care puteau dovedi tocmai existența unui element intrus în zona folclorică respectivă. Ne vom opri asupra a cîtorva elemente din cadrul exemplelor aduse, care arată o parțială integrare a lor în stilul local.

Exemplul A1 (reg. Hunedoara) abundă în ornamentica specific hunedoreană. Făcînd parte din același subdialect muzical sud-ardelenesc, nu ne așteptăm la deosebiri esențiale față de tipul ales ca punct de plecare. Totuși amintim — ca fiind o trăsătură particulară a acestui cîntec — scara major-minoră de tip mixolidic-frigic cu substrat pentatonic.

Varianta *A2* (reg. Mureș-Autonomă-Maghiară) nu aduce ceva nou față de elementele graiului sud-ardelenesc.

Următorul, *A3* (reg. Maramureș) prezintă transformări ritmice în sensul evoluării iambului în direcția : optime-pătrime cu punct, formulă caracteristică stilului de cîntec („hore") maramureșan [26]. În schimb se

---

[24] Vom nota piesele din acest tabel cu *A1* ... *A5* (A = Ardeal), iar cele din *Tabelul variantelor bănățene* cu *B1* ... *B5* (B = Banat).

[25] Din reg. Maramureș nu o avem atestată decît în zona Lăpușului.

[26] Bartók Béla, *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, München, Drei Masken, 1923, p. XII.

https://biblioteca-digitala.ro

păstrează toate celelalte trăsături dialectale sudice, inclusiv cadența finală frigică.

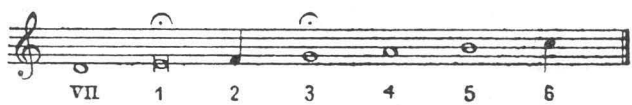
Exemplul *A4* (reg. Cluj) nu cadențează frigic ultimul rînd, ci — cum se obișnuiește în partea locului — trecînd lin prin treapta secundă și subton la finală (fis^1-d^1-e^1).

Cel mai integrat în stilul regional pare exemplul bihorean, *A5*. Cadențînd final prin cvartă descendentă și eliminînd complet treapta a 2-a (fis^1, f^1) piesa capătă o amprentă deosebit de arhaică. Aceasta însă nu înseamnă că ea ar putea fi socotită prototipul celorlalte variante discutate, cunoscîndu-se tiranica putere transformatoare în procesul de asimilare a pieselor de origine eterogenă în zona subdialectului bihorean [27]. De altfel și Bartók socotește tipul melodic discutat (pe care l-a cules în 1909—1910 în Bihor) ca fiind intrus [28].

În mod intenționat am lăsat la urmă discuția asupra variantelor bănățene ale tipului melodic. Aceasta din motivul eliminării oricărei îndoieli asupra originii sud-ardelenești a melodiei, care a iradiat apoi în restul Ardealului și — putem afirma aceasta de pe acuma — și în Banat. De altfel, contactele dintre Banat și sudul Ardealului (resp. Hunedoara), care au dus la preluări reciproce de bunuri folclorice, sînt străvechi [29]; amintim aceasta în afara faptului că subdialectele bănățean, bihorean și sud-ardelenesc compun împreună — după Bartok — „dialectul teritoriului de sud" [30].

Cele cinci exemple pe care le reproducem în *Tabelul variantelor bănățene* reprezintă fiecare o anumită treaptă din evoluția integrării melodiei în graiul muzical bănățean [31]. Le vom analiza pe rînd.

Varianta *B1* utilizează o scară major-minoră cu un substrat pentatonic nu numai foarte evident, dar și puternic reliefat :



Ocolit cu strășnicie, f^1 apare doar în formula cadențială finală (frigică); c^2 apare de 3 ori, dar numai o singură dată pe o silabă accen-

---

[27] Amintim că substratul pentatonic puternic reliefat este o trăsătură importantă a melodiicii bihorene.

[28] Bartók Béla, *Bihor, op. cit.* În prefață, p. III, nota 1, enumeră piesele pe care le socotește de influență bănățeană sau transilvăneană, printre ele și piesa în cauză (nr. 157, p. 141).

[29] Bartók, *Hunedoara, op. cit.*; De asemenea, este tratată problema și în : *Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor* (*Hunedoara*), București, Editura muzicală, 1959, p. 20, 21.

[30] Vezi articolele citate la nota 23. Trăsătura de bază comună celor trei subdialecte este — după Bartók (*Însemnări...*, p. 152) — cezură principală după rîndul melodic secund.

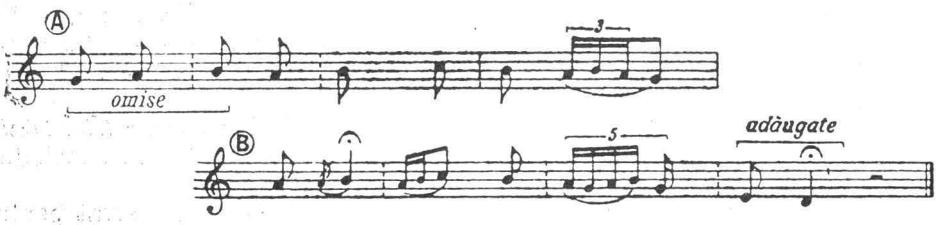
[31] Amintim — după Bartók (vezi articolele citate la nota 23) — principalele trăsături caracteristice ale subdialectului bănățean : *a*) sub melodie se poate presupune acordul d^1-f^1 (fis^1)—a^1, cu excepția finalei ; *b*) finala apare în funcție de treaptă secundă și se armonizează cu acordul de dominantă ; *c*) tendința puternică de a intona f^1-gis^1 (secundă mărită între treptele 2—3, numerotînd convențional finala cu 1) ; *d*) structura arhitectonică : 4 rînduri melodice ; *e*) pe ultimele 2 rînduri melodice se întîlnesc deseori refrene (de unde și denumirea de „Dialectul refrenului", atribuită de Bartók graiului muzical bănățean).

https://biblioteca-digitala.ro

tuată. Substratul pentatonic iese în evidență îndeosebi în formula cadențială a rîndurilor melodice 2 și 3 :

Sub melodie se poate presupune acordul d^1-g^1-h^1 iar sub finală e^1-g^1-h^1. Structura arhitectonică se amplifică de la 3 la 4 rînduri, într-un mod care contravine concepției lui Bartók [32], respectiv prin repetarea rîndului secund, care poartă cezura principală :

$$A_3 \| B_{VII} \frown B_{VII} \| C_1 \frown$$

B-ul este de fapt numai o repetare variată — prin „deplasare" cu 3 optimi — a A-ului :

Modificarea structurii arhitectonice este unicul element palpabil care deosebește piesa de presupusa zonă de origine a tipului și nici acesta nu este concludent, dat fiind faptul că sudul Ardealului însuși prezintă variante cu 4 rînduri melodice [33].

Melodia *B2* este evident mai complexă : în scară intervine cu rol activ fis^1 ; de asemenea, crește și importanța lui c^2, acesta găsindu-se de 2 ori pe silabă accentuată. În concluzie, substratul pentatonic apare mult învăluit. În privința acordurilor ce se pot subînțelege, rămîne valabilă constatarea de la piesa analizată anterior. Finala e^1, ajunsă prin subton (fără cadență frigică deci) dă o oarecare impresie (deși nu în mod cert)

[32] Bartók, *Bihor, op. cit.*, p. VII : „Orice melodie trebuie să fie considerată ca fiind compusă din 4 părți [rînduri melodice, n.n.] ... La melodiile cari n'au decât 3 sau 2 părți, pentru ca să se completeze, trebue să se presupună una sau două părți repetate la melodiile compuse din 3 părți, trebue să căutăm locul cezurii, și dacă cezura vine după prima parte, aceasta trebue să se considere ca repetată ; *dacă vine însă după a 2-a parte, atunci considerăm ca repetată partea 3-a ...*" [subl. noastră]. În colecția citată aici, autorul ține seamă de acest deziderat în numerotarea rîndurilor melodice ale pieselor publicate (de pildă la varianta discutată de noi, rîndul 3 poartă atît cifra 3 cît și 4).

[33] De obicei cu structura A—A (vc)—B—B (v)c. Vezi de pildă piesa nr. 234 (p. 371) din : Nicola, Ioan R., Ileana Szenik, Traian Mîrza, *Curs de folclor muzical. Partea I*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1963, 432 p. [Aceeași piesă în : Nicola, Ioan R., Traian Mîrza, *Colecție de cîntece populare. Anexă la cursul de folclor*, Cluj, Litografia Învățămîntului, 1958, p. 24, nr. 51.].

https://biblioteca-digitala.ro

de treaptă secundă „bănățeană". Structura arhitectonică coincide, de asemenea, cu piesa precedentă.

Problema se schimbă la piesa *B3*. Deși acordul d^1-g^1-h^1 joacă încă un rol destul de important, el a pierdut totuși din teren în favoarea acordului d^1-fis^1-a^1, caracteristic graiului muzical bănățean. Este semnificativ în acest sens atît emistihul antecedent al primului rînd melodic, clădit pe arpegiul acestui acord, cît și lipsa totală a sunetului g^1 din penultimul rînd melodic. Se accentuează astfel și impresia de cvintă în acordul dominantei lui d^1 a sunetului treptei finale (e^1). Forma arhitectonică se amplifică la cinci rînduri melodice, prin repetarea exactă a rîndului secund, după care urmează alte două rînduri noi :

$$A_3 \| : B_{VII} \frown \| \; C_{VII} \| \; D_1 \frown \|$$

Cadențele urmează schema arătată și la celelalte variante : g^1 (treapta a 3-a) — d^1 (VII, de 3 ori) — e^1 (treapta 1-a).

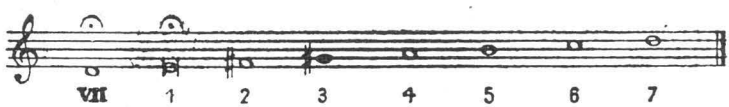
Am introdus în tabel după această piesă notația cîntecului nou care a constituit punctul de plecare al analizei noastre (B4), deși din unele puncte de vedere și-ar fi găsit locul înaintea lui *B3*. Astfel, importanța acordului d^1-fis^1-a^1 nu este accentuată în aceeași măsură ca în piesa precedentă, cu toate că tendința este și aici pronunțată la fel ca și interpretarea drept treaptă secundă a finalei. Forma arhitectonică :

$$A_3 \| \; B_{VII} \frown \| \; B_{V_{VII}} \| \; C_1 \frown \|$$

este de asemenea mai puțin complexă ca la *B3*, în timp ce cadențele (pe g^1-d^1-e^1) urmează schema obișnuită și la variantele scrutate pînă acuma.

Am așezat totuși cîntecul în urma variantei *B3* pentru considerentul asimilării în stilul specific ornamentat al Banatului, mult mai pregnant evidențiat ca în piesa precedentă. În această ordine de idei exemplificăm emistihul consecvent din ultimul rînd melodic :

Dintre toate, ultima piesă (*B5*) este cea mai bine asimilată graiului muzical bănățean. Scara :



arată excluderea definitivă a posibilității acordului subînțeles d^1-g^1-h^1 și înlocuirea lui cu d^1-fis^1 (f^1)-a^1 ; nota finală se poate armoniza cu acordul dominantei lui d^1. Apare secunda mărită „bănățeană" între treptele 2—3 (uneori,

https://biblioteca-digitala.ro

ca de pildă la finele rîndului melodic prim şi secund, identificăm mersul *gis*^{1}-*fis*^{1}). Forma arhitectonică este complexă : cele cinci rînduri melodice cuprind trei elemente distincte (A, B, C), dintre care două se repetă variat :

$$A_2 \| B_{VII} \| B_{VC_1} \| C_1 \| C_{V_1} \|$$

Credem deosebit de semnificativă succesiunea cadenţelor. Schema 3—VII—1 o găsim modificată în *2* (*fis*^{1}, şi, în strofa melodică III, *f*^{1})-VII (*d*^{1}) — *1* (e^1, de trei ori). Apariţia unui sunet cadenţial deosebit la finele primului rînd melodic în locul lui *g*^{1} este — credem — o cucerire a definitivei asimilări stilistice a melodiei ; ea poate fi întîlnită şi în alte variante bănăţene [34].

La numitele elemente se adaugă şi ornamentaţia bogată, specifică zonei. Exemplificăm emistihul consecvent al penultimului rînd melodic :

Desigur că au rămas în afara atenţiei noastre o serie de elemente de analiză muzicală ce ar fi meritat o discuţie (de pildă unele probleme de ritm, de structură arhitectonică, respectiv dezvoltarea unor rînduri melodice din materialul sonor oferit de cele precedente) ; am renunţat însă la ele, deoarece nu puteau servi decît într-o măsură mică demonstraţiei noastre.

★

Pornind de la realitatea cîntării unui text închinat zilei de 23 August, deci a unui text cu tematică nouă, pe o melodie din folclorul tradiţional, am constatat că :

1. Textul face parte din prima fază de evoluţie a cîntecelor noi ;
2. El foloseşte mijloace de versificaţie din folclorul tradiţional, constatîndu-se unele inerente inovări lexicale ;
3. Melodia pe care a fost cîntat textul nou face parte din repertoriul tradiţional de cîntece de largă circulaţie în Ardeal şi Banat ;
4. Adaptarea textului nou pe melodia veche s-a făcut fără greutate, dat fiind :

a) identitatea structurii versurilor cu schema rîndurilor melodice, şi

b) cunoscuta particularitate a folclorului românesc, după care doar în cazuri speciale o melodie este legată numai de un singur text ;

5. Tipul melodic îşi are originea în zona graiului muzical sud-ardelenesc, de unde a iradiat în restul Transilvaniei, în Banat şi — în mai mică măsură — în Oltenia, fiind integrat mai mult sau mai puţin stilurilor regionale respective.

[34] Vezi de pildă : Ursu, *Ohaba-Bistra*, *op. cit.*, p. 59, nr. 21, sau fg. 8287 a, din Marga-Caransebeş-Banat.

https://biblioteca-digitala.ro

LISTA VARIANTELOR MELODICE

Nr. crt.	Regiunea	Raionul	Localitatea	Documentul
1	Banat	Caransebeş	Petroşniţa	disc 1728 I; indicaţii bibliografice vezi la nota 4 (punctele *b* şi *c*)
2			Caransebeş	disc 1021 II (a)
3			Marga	fg. 8278 b
4				fg. 8282 a
5				fg. 8286 b
6				fg. 8287 a
[7]			Mărul	fg. 6028 b
8			Glimboca	fg. 5978 b
9				fg. 6015 a
10			Ohaba-Bistra	Ursu, *Ohaba-Bistra*, *op. cit.*, p. 59 nr. 21
11				idem, p. 61 nr. 23
12				idem, p. 61 nr. 24
13				idem, p. 62 nr. 25
14		Bozovici	Şopotu-Vechi	Ursu *Almăj*, op. cit., p. 98 nr. 77
15			Breazova	idem, p. 83 nr. 52
16			Bănia	idem, p. 132 nr. 128
17		Oraviţa	Sasca	Lighezan, op. cit., p. 62 nr. 74
18			Broşteni	idem, p. 63 nr. 76
[19]			Slatina	F. A. 5618
20		?	?	Lighezan, op. cit., p. 62 nr. 75
21		Reşiţa	Soceni	fg. 5860 b; Ciobanu-Nicolescu, op. cit., p. 146 nr. 145
22			Tirnova	fg. 5869 a
23		Făget	Făget	F. A. 4319
24				F. A. 4334
25		Arad	Covăsinţ	F. A. 4668
26	Crişana	Beiuş	Vaşcău	Bartók, *Bihor*, op. cit., p. 141 nr.157
27		Aleşd	Vadu Crişului	fg. 7554 a
28			Butani	fg. 7230
29	Maramureş	Lăpuş	Vuia Mare	F. A. 6420
30			Suciu de Sus	F. A. 6250
31	Cluj	Zălau	Ciumarna	Pop, Dariu, *Folclor*, 1955 (manuscris 144, I.E.F.) nr. 264

https://biblioteca-digitala.ro

Nr. crt.	Regiunea	Raionul	Localitatea	Documentul
32	Cluj	Dej	Şoimuşeni	F. A. 6248
33			Feleac	fg. 4708 a
34			Uriul de Jos	F. A. 6335
35				F. A. 6380
36				F. A. 6397
37			Căianul Mare	Pop, Dariu, op. cit. nr., 14
38			Agrieşel-Tîrlişua	mg. 1570 e
39		Năsăud	Şanţ	fg. 5553 a
[40]				fg. 5598 b
[41]				mg. 544 t
[42]				mg. 548 n
43			Maieru	Pop, Dariu, op. cit., nr. 37
44			Sîngeorz-băi	mg. 1441 h
[45]			Leşu	mg. 550 cc
[46]				mg. 579 i
[47]			Rebra	mg. 1435 r
[48]			Prislop	i. 9171
[49]			Salva	i. 9091
[50]			Mocod	fg. 11693 a
51		Aiud	Ocna Mureş	mg. 506 f. (instrumental)
52	Mureş-Autonomă Maghiară	Reghin	Hăbic	fg. 9155 a
53		Luduş	Pogăceaua	fg. 824 a ; Ciobanu-Nicolescu, op. cit., p. 174 nr. 184.
54	Braşov	Sighişoara	Albeşti	fg. 5411 b ; Cocişiu, *Târnava-Mare*, op. cit., p. 480.
55				fg. 5406 a
56			Boiu	fg. 5422 a ; Cocişiu, *Cîntece*, op. cit., p. 115 nr. 108
57		Rupea	Mateiaş	fg. 5451 a ; idem, p. 113 nr. 105
58			Cuciulata	idem, p. 113 nr. 106
59		Agnita	Retişu	F. A. 4959 ; idem, p. 114 nr. 107
60		Mediaş	Biertan	F. A. 2490
61			Şeica Mare	F. A. 4020
62		Sibiu	Sibiel	mg. 1766 I a
[63]			Porumbacu de Jos	fg. 7640 a

https://biblioteca-digitala.ro

I. Tabelul variantelor melodice ardelene

A1 [Cucule, peană nierîie]

A2 [Mîndră floare-i norocu; strofa mel. II]

A3 [Am primit o veste-aseară]

A4 [Trecui valea și-o văliță]

A5 [O-așa-s, Doamne, de străină]

A1. fg. 4917 b, Sebeșel—Sebeș—Hunedoara; inf.: Ecaterina Dican, 39 a; cules: Il. Cocișiu, 17.III.1936; notat: P. Carp.

A2. fg. 9155 a, Hăbic—Reghin—Mureș-Autonomă Maghiară; inf.: Florentina Țarca, 25 a; cules: E. Comișel, 21.I.1941; notat: P. Carp.

A3. F. A. 6420, Vuia Mare—Lăpuș—Maramureș; inf.: Petru Isac, 27 a; cules și notat: Jagamas I., 1944.

A4. mg. 1570 e, Agrieșel—Tîrlișua—Dej—Cluj; inf.: Elisabeta Pop, 20 a (acomp. de fluier); cules: C. Zamfir și G. Habenicht, 20.V.1959; notat: G. Habenicht.

A5. fg. 7230, Butani—Aleșd—Crișana; inf.: Lenuța Moga, 25 a.; cules: C. Bugeanu, 18.I.1939; notat: C. Bugeanu.

II. Tabelul variantelor melodice bănățene

B1 [Și mă doare tot mereu; strofa melodică II]

B2 [M-aș duce și eu la nuntă]

B3 [Săracă inimă bună]

B4 [O frumoasă zi de-August]

B5 [Mult mă mir și-mi pare rău]

B1. fg. 5869 a, Tîrnova—Reșița—Banat; inf.: Lena Borcilă, 48 a; cules: T. Alexandru, 16.VIII.1936; notat: P. Carp.

B2. Lighezan, *op. cit*, p. 62, nr. 74; Sasca—Oravița—Banat; inf.: Ion Dărăbanțiu, 41 a (1943).

B3. Ursu: Almăj, *op. cit.*, p. 132, nr. 128; Bănia—Bozovici—Banat; inf.: Vasile Golîmbă—Tîrziu, 48 a [1939].

B4. disc 1728 I, Petroșnița—Caransebeș—Banat; inf.: Simion Ivanovici Gașpar, 27 a (acomp. taraf); cules: T. Alexandru și Il. Cocișiu, 21.IV. 1949; notat: Fl. Georgescu. (Cîntece pulare noi, *op. cit.*, p. 13; Cocișiu: Cîntece, *op. cit.*, p. 147, nr. 147).

B5. disc 1021 II (a), Caransebeș—Caransebeș—Banat; inf.: Toma Gan (acomp. de taraf); cules: T. Alexandru, 17.II.1939; notat: G. Habenicht.

https://biblioteca-digitala.ro

Nr. crt.	Regiunea	Raionul	Localitatea	Documentul
64	Hunedoara	Alba	Galda de Jos	fg. 5283 b
[65]			Petelca	fg. 1323 b
66		Sebeș	Poiana Sibiului	indicații bibliografice vezi la nota 33.
67			Sebeșel	fg. 4917 b
[68]		Hațeg	Clopotiva	fg. 5805 b
[69]			Nucșoara	F. S. 337
70		Hunedoara	Ghelar	fg. 10183 c; *Antologie-Pădureni*, op. cit., p. 82, nr. 57.
[71]				mg. 495 f.
72	Oltenia	Tg. Jiu	Pește ana	mg. 1514 o/verde
73		Gilort	Licuriciu	F. A. 3739; Ciobanu-Nicolescu, op. cit., p. 104, nr. 91
74		Băilești	Băilești	F. A. 85
[75]	Fără indicarea originii			Comișel, Emilia, *Curs de folclor* (litografiat), p. 93
[76]				Disc comercial Odeon 199463/1932 (Miron-Neagu)

Obs. La indicarea documentelor din arhiva Institutului de etnografie și folclor am folosit abrevierile uzuale.

— Varianta la care numărul curent este inclus în paranteză dreaptă nu a fost văzută.

— Piesele au fost culese între anii 1930—1960, cu mici excepții (de pildă nr. 74 în 1903 și nr. 26 în 1909—1910).

CONTRIBUTIONS TO THE STUDY OF A FOLK SONG DEDICATED TO THE 23rd OF AUGUST

The author investigates the structure, the geographical spreading and the origin of a folk tune, sung in 1949 by a folk singer from the Banat region on a text inspired by a contemporary event : Rumania's liberation from the fascist yoke. The text is analysed in the first pages of the work.

Widespread in Transylvania and the Banat region (with sporadic infiltrations in Oltenia), the melodical type has its origin in the South of Transylvania. The author reached this conclusion on the basis of a stylistic investigation and of an analysis of the musical structure of the variants, revealing the South-Transylvanian elements present in some variants, which are found in other folkloristic areas (Index no. 1, Melodic variants from Transylvania). Some other Banat variants of this melodic type are investigated and the different stages of integration in the local musical dialect of those variants are pointed out (Index no. 2, Banat melodic variants).

The list of the variants known to the author, compiled according to the geographical spreading criterion and the indication of the origin of the variants (publications of folklore, manuscripts, sonorous documents and direct notations from the Archives of the Institute of Ethnography and Folklore) is given in the annex.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

MUNCITORII ROMÂNI REŞIŢENI ŞI MIŞCAREA CULTURAL-ARTISTICĂ DE LA SFÎRŞITUL SECOLULUI AL XIX-LEA ŞI ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA

LUCIA MUREŞANU
Institutul de etnografie şi folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, Bucureşti

15.VII.1964

Într-o perioadă în care masele populare române din Transilvania îndurau o dublă asuprire — exploatarea de clasă şi, concomitent, asuprirea naţională — muncitorii români din acest ţinut se încadrează, o dată cu angajarea lor în lupta revoluţionară de clasă, în mişcarea generală a poporului român de afirmare a forţei şi unităţii sale naţionale.

Centrul industrial Reşiţa, descendent al străvechilor aşezăminte de prelucrare a minereurilor din această parte a Banatului, deţinea la finele secolului al XIX-lea o industrie nouă în care majoritatea populaţiei muncitoreşti era reprezentată de muncitori români autohtoni. Aceştia deveniseră cu trecerea timpului muncitori „ereditari" din tată în fiu, considerînd că o mare parte a locuitorilor fuseseră antrenaţi cu sute de ani în urmă fie la prelucrarea mangalului, fie la exercitarea altor procese de muncă legate de prelucrarea fierului în centrele Dognecea şi Bocşa, localităţi care au cunoscut o dezvoltare a industriei fierului remarcabilă, deşi cu intermitenţe.

În anul 1872, muncitorii români din Reşiţa-Montană înfiinţează asociaţia „Cor vocal român", care ulterior îşi schimbă denumirea în „Reuniunea de cîntări şi musică din Reciţa-Montană"[1] (fig. 1).

1. Denumirea de „montană", termen livresc pentru expresia „de munte" era frecventă în Banat în perioada la care ne referim. Ea vizează părţile muntoase din cadrul unor aşezări industriale, părţi în care dezvoltarea industrială converge cu o populaţie în majoritate muncitorească, spre deosebire de porţiunile de teren şes ale aşezărilor respective, care coincid cu aşezarea veche, originară, în care populaţia păstrează elemente din vechea ocupaţie agricolă. Pentru aceasta din urmă se folosea denumirea de „română" (Reşiţa-Montană şi Reşiţa-Română). O dată cu unificarea administrativă a celor două localităţi şi pe măsură ce dispar deosebirile semnalate pe linia ocupaţiei, ca urmare a intensificării industrializării, se pierd şi aceste precizări toponimice.

https://biblioteca-digitala.ro

La apariția acestei asociații, mișcarea cultural-artistică românească din Banat se afla în plină desfășurare. Inițiată încă de pe la mijlocul secolului al XIX-lea, ne parvine știrea că la Lugoj în 1840 se iau primele măsuri în vederea statornicirii unei activități corale românești, iar în 1857 ia ființă „Corul vocal al plugarilor din Chizătău", pentru ca spre sfîrșitul

Fig. 1. — Steagul „Reuniunii române de cîntări și musică din Reciţa-Montană" la 1904.

secolului trecut să activeze peste o sută de asociații artistice românești (orășenești, sătești și ale centrelor industriale) care însumează în total cîteva mii de coriști și instrumentiști, ținînd seama de faptul că fiecare reuniune număra între 40 — 60 membri activi, reuniuni unificate ulterior (1922) în „Asociația corurilor și fanfarelor din Banat"[2].

În cadrul acestor acțiuni artistice ale maselor de români, muncitorii din industrie sînt reprezentați în număr mare printre coriștii asociațiilor orășenești din Timișoara, Lugoj, Caransebeș ș.a. dar mai ales în cadrul asociațiilor din centrele industriale : Reșița, Anina, Oravița ș.a.

Caracterul unitar al asociațiilor române bănățene din acei ani se înscrie, după obiceiul vremii, într-un motto de rezonanțe generalizatoare : *Mîndră țară e Banatu/ Că la noi cântă tot natu/Fie vremea rea sau bună/ Noi cântăm „Doina" străbună* (după un aranjament muzical al lui Iosif Velceanu). Prin conținutul programului artistic abordat, prin

[2] Asupra acestei probleme vom reveni pe larg într-o altă lucrare mai dezvoltată.

https://biblioteca-digitala.ro

caracterul de masă al acestor asociaţii — dacă nu ne referim numai la exponenţii nemijlociţi ai programelor artistice ci totodată şi la marele număr de participanţi la programele asociaţiilor menţionate — prin activitatea publicistică intensă pe care o desfăşoară, mişcarea cultural-artistică amintită se manifestă ca o puternică tribună de luptă pentru o artă naţională; ea reprezenta, în condiţiile de opresiune exercitate de statul austro-ungar, una din puţinele posibilităţi de afirmare publică a spiritului naţional ce anima puternic masele. Concluzia ne este sugerată şi de numeroase mărturii contemporane — cărţi, articole, discursuri — referitoare la asociaţiile corale din acei ani, nu mai puţin absolvite de necesitatea de a vorbi aluziv. În „Date şi reminiscenţe pentru istoria Reuniunii române de cântări şi musică din Lugoj", Coriolan Brediceanu apreciază respectiva activitate pentru că „...a dat vieţii sociale o direcţiune pe cît de plăcută, pe atît de culturală şi naţională" (*op. cit.*, p. 44).

„În Banat — scrie ziarul lugojan „Drapelul" — musica şi îndeosebi cea naţională, prin înfiinţarea atîtor reuniuni de cântări a ajuns a fi un adevărat balsam răcoritoriu, iar farmecul doinelor poporale o adevărată

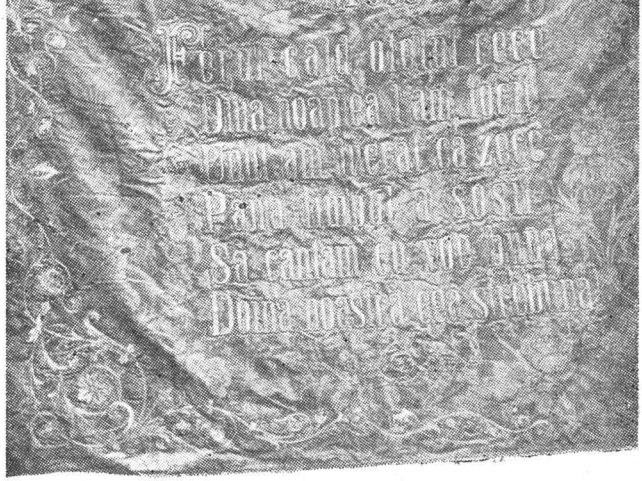


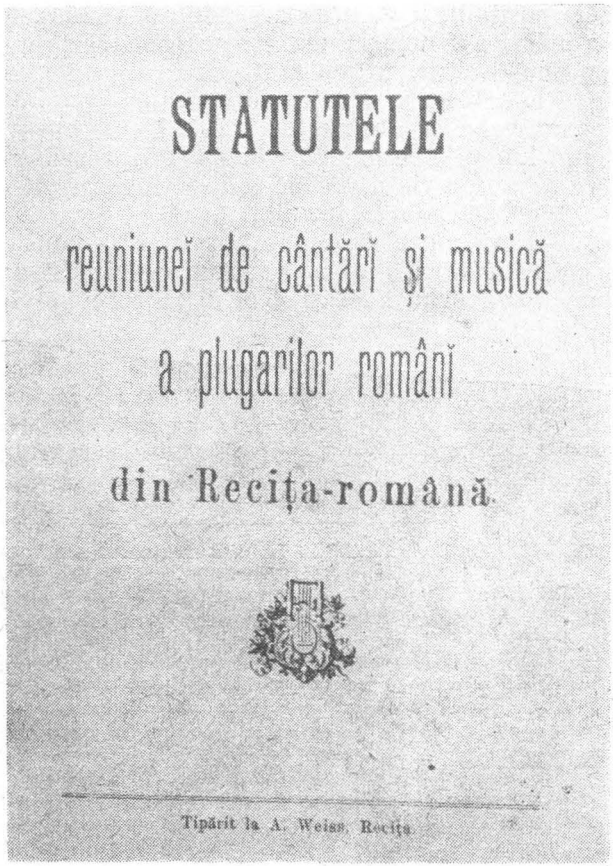
Fig. 2. — Motto pe steagul Reuniunii. Varianta motto-ului la 1904.

putere de înfrăţire între fraţii înrolaţi sub aceeaşi flamură" („Drapelul", nr. 27, 1902).

Despre activitatea artistică de masă a bănăţenilor din perioada la care ne referim se scriu următoarele în lucrarea *Corurile şi fanfarele*

https://biblioteca-digitala.ro

din Banat publicată în 1929 : „Înzestrat din fire cu voce sonoră și înclinări artistice poporul nostru românesc din Banat a avut inspirația fericită de și-a creat odinioară înainte cu vreo 60 — 70 de ani modestele societăți corale și de muzică instrumentală... cu a căror ajutor și-a păstrat și cultivat neștirbite conștiința și demnitatea națională".


STATUTELE

reuniunei de cântări și musică

a plugarilor români

din Reciţa-română.

Tipărit la A. Weiss, Reciţa.

Fig. 3. — Statutele reuniunii de cîntări și musică a plugarilor români din Reciţa-română.

„Corul vocal român" al muncitorilor reșițeni se orientează de la început spre mișcarea cultural-artistică generală militantă a maselor populare românești la care-și aduce contribuția prin afirmarea unei prezențe artistice specifice muncitorești. Motto-ul reuniunii reșițene române însumează virtuți eufonice și ritmice care simbolizează viața proprie muncitorilor, exprimate prin imaginea muncii grele în societatea exploatatoare de-o parte și aceea a alinării pe care le-o procură „doina străbună" pe de altă parte : „*Fierul cald/oțelul rece/Rupți de trudă l-am tocit/Unul*

https://biblioteca-digitala.ro

am lucrat ca zece/Pînă timpul a sosit :/Să cântăm cu voie bună/Doina noastră cea străbună" (după un aranjament muzical de I. Vidu).

Activitatea muzicală reprezenta în acei ani un factor activ de educație patriotică a maselor de muncitori prin posibilitățile de potențare a forței omului ce incumbă artei muzicale „ca artă ce se adresează afectului".

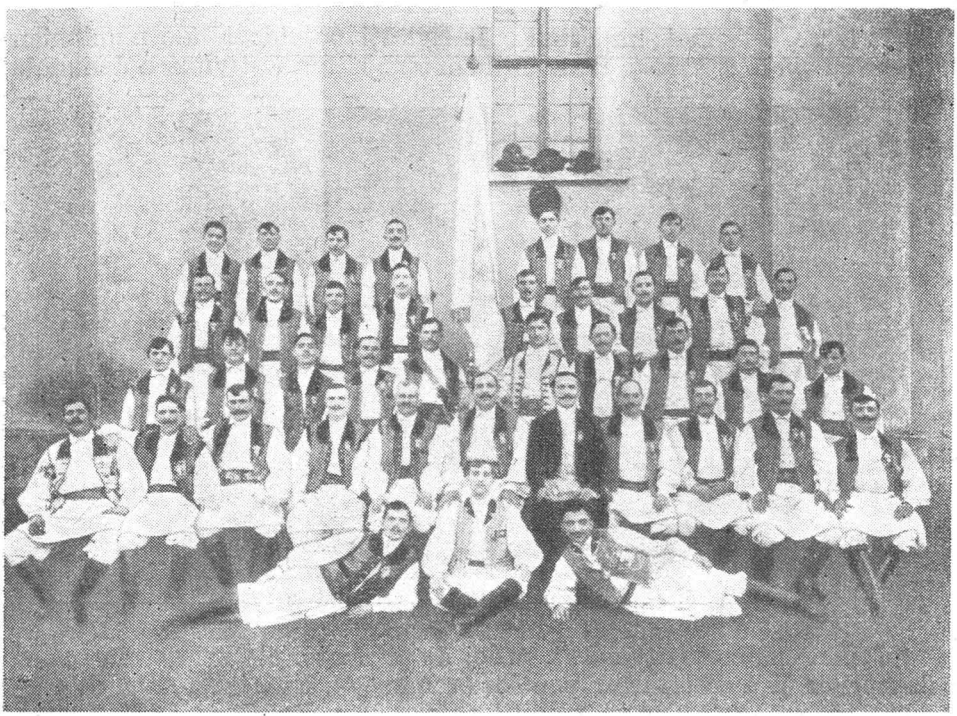


Fig. 4. — „Corul plugarilor" — cor bărbătesc la 1902.

În Raportul general al Corului vocal român, prezentat în 1880, învățătorul Ioan Simu, unul dintre organizatorii activității corale muncitorești din Reșița, subliniază importanța educativă a cîntecelor pe care le numea : ...„acele fire fărmăcătoare care leagă inimile oamenilor de olaltă ca să-i înfrățească spre a-i face puternici, spre a-i face fericiți".

Interesul muncitorimii reșițene române pentru asociații corale duce în 1894 la înființarea unei a doua asociații corale muncitorești reșițene : „Reuniunea de cântări a plugarilor din Reciția-Română", care strînge în rîndurile sale pe muncitorii locuitori ai vechii așezări Reciția-Română. Termenul de „plugar" este de fapt impropriu. Încă din acei ani în cadrul activității lor economice duble, de muncitori de fabrică și de mici agricultori cu gospodărie țărănească anexă, ponderea o deținea calitatea de muncitori industriali (fig. 3, 4 și 5).

Cele două reuniuni desfășoară o activitate artistică bogată, statornicind tradiția unor manifestări artistice săptămînale pe care le numeau

https://biblioteca-digitala.ro

„conveniri sociale". Ani de-a rîndul au fost organizate serate muzicale şi serate muzical-literare săptămînale pentru membrii familiilor româneşti, iar la intervale mai mari pentru întreaga populaţie reşiţeană. Reuniunile artistice muncitoreşti au colaborat în mod organizat şi la numeroase programe artistice colective prezentate de celelalte reuniuni artistice bănăţene.

Printre cele mai importante festivităţi ocazionale ale reuniunilor reşiţene ca şi ale celorlalte reuniuni bănăţene citäm festivitatea denumită

Fig. 5. — „Corul plugarilor" — cor mixt la 1904.

„Sărbătoarea doinei naţionale", prilej de afirmare, alături de cîntece, şi a dansurilor şi a costumelor populare româneşti. Este interesant de consemnat că pe linia acestei tradiţii se va dezvolta după 1921 festivitatea literar-muzicală „Mihai Eminescu".

Referitor la cultivarea doinei, şi în general a folclorului, de către reuniunile reşiţene citäm cuvintele profesorului Iosif Velceanu, conducător cu merite deosebite în organizarea activităţii artistice a muncitorilor reşiţeni: ... „Populaţia română a muncitorilor de fabrici şi minele de cărbuni şi fier ... aceşti muncitori, oropsiţi de greul muncii istovitoare şi plină de primejdii, în timpul scurt de odihnă au alergat cu dragă voie a se recreia şi răcori la melodioasele cîntece şi doine strămoşeşti. Glasul doinei i-a chemat la unire şi înfrăţindu-se, ei au stat apoi neclintiţi în sînul şi jurul societăţii de cîntări. Societatea corală şi cea de lectură au satisfăcut din belşug aceste dorinţe şi necesităţi, canalizînd ambiţia tuturora în spre bine şi frumos devotată afirmării româneşti" (I. Velceanu, *Autobiografie*, p. 39). Participarea muncitorilor reşiţeni la o activitate artistică intensă trebuie cu atît mai mult apreciată cu cît aceasta se desfăşoară în pofida tuturor piedicilor cauzate de exploatarea cruntă în fabricile S T E G, de durata excesivă a timpului de muncă, ce lăsa muncitorilor puţine ore de răgaz. Amintitele reuniuni corale din Reşiţa au

https://biblioteca-digitala.ro

reprezentat la finele secolului trecut aproape unicele posibilități de afirmare artistică națională organizată a muncitorilor reșițeni în limitele înguste și apăsătoare atît ale societății capitaliste cît și în condițiile de oprimare națională.

Învingînd greutăți materiale, căutînd să se sustragă asupririi exercitate de cenzură, reuniunile de cor și muzică ale reșițenilor au reușit să colecționeze în timp relativ scurt o arhivă importantă de opere muzicale

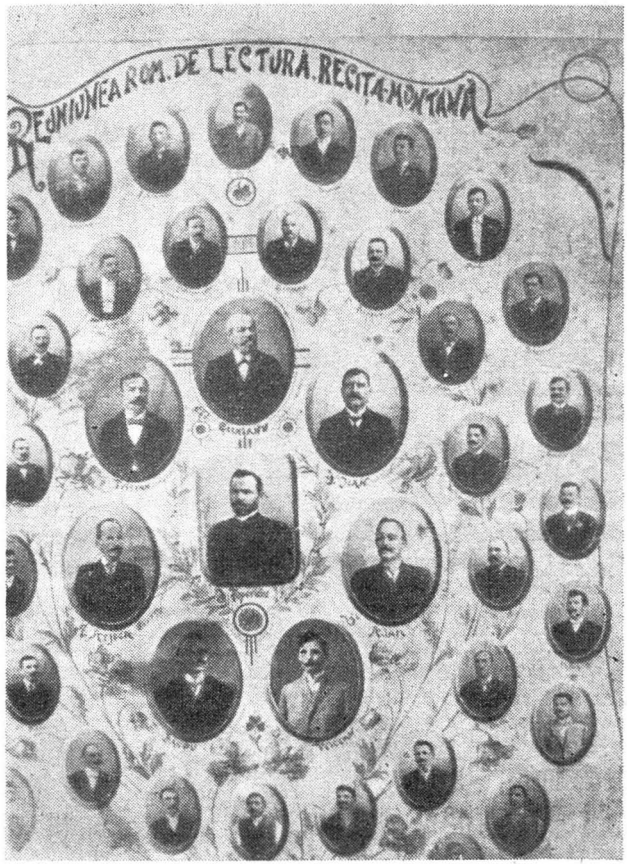


Fig. 6. — Reuniunea română de lectură din Reciţa-Montană.

aparținînd atît artei naționale cît și celei universale. La alcătuirea ei, ca și la îmbogățirea acesteia, a contribuit în mare măsură „Societatea de lectură" a muncitorilor, înființată tot în 1872 (fig. 6). Legătura strînsă dintre activitatea societăților de lectură și a celor de muzică și cor apărea ca un fenomen general în Banat în perioada de care ne ocupăm, uneori cele două activități desfășurîndu-se în cadrul uneia și aceleiași asociații

https://biblioteca-digitala.ro

(un exemplu tipic îl constituie „Reuniunea de citire și cântări din Oravița-Română" și altele).

În miezul repertoriului de cîntece românești din Reșița sînt prezenți compozitorii noștri de frunte: G. Ștefănescu, D. Kiriac, T. Popovici, I. Mureșeanu, Filaret Barbu și alții. În mod deosebit sînt popularizate lucrările lui Ciprian Porumbescu, ca *Marșul călăreților*, *Cîntec de primăvară*, *Unde sînt eroii*, *Cîntecul tricolorului* și altele. Lucrările corale ale lui G. Musicescu *Stăncuța*, *Fii ai României*, *Oșteanul român* ș.a. ,precum și lucrările corale ale cunoscutului compozitor bănățean Ion Vidu ca: *Din șezătoare*, *Lugojana*, *Serenadă*, *Răsunet de la Crișana*, *Răsunetul Ardealului*, *Ștefan și Dunărea* ș.a.

Sub raportul nivelului artistic mișcarea corală de amatori a muncitorilor reșițeni a vădit un progres continuu, ridicîndu-se la abordarea unor bucăți corale din ce în ce mai grele din muzica națională și universală. (Din muzica universală piesele corale mai răspîndite în cadrul programelor reuniunilor reșițene au fost corurile din opere, de ex.: *Corul soldaților* din opera *Faust* de Gh. Gounod ș.a.).

Activitatea artistică a muncitorilor reșițeni români a fost multilaterală, introducînd pe lîngă arta muzicală și arta dramatică de amatori. Tinerii muncitori artiști amatori reușesc să asigure o continuitate și în direcția acestei activități. Ținînd seama de faptul că tradiția limita numărul de reprezentații ale unei piese de teatru la una singură, rareori două, artiștii amatori muncitori au trebuit să depună mari eforturi în vederea prezentării de noi și noi piese de teatru. Programele artistice teatrale erau întocmite în special din comedii și feerii. Dintre piesele jucate de muncitorii reșițeni în perioada la care ne referim cităm: *Cinel-Cinel*, *Angheluța*, *Cucoana Chirița în voiagiu*, *Cetatea Neamțului*, *Piatra din casă*, *Florin și Florica* — din piesele lui Vasile Alecsandri; *Ruga de la Chizătău*, *Sărăcie lucie*, *Mîța cu clopot* — comedii populare de Iosif Vulcan; *Cornul fărmăcător*, basm în 4 acte, localizare de E. Biju; *Ileana Cosînzeana*, *subiect fantastic luat din gura basmelor* — prelucrare de I. Velceanu după Țințariu ș.a.

În programele lor reuniunile reșițene continuă de asemenea tradițiile mai vechi ale teatrului popular local, piesele cele mai iubite dintre acestea fiind: *Iancu Jianu* și *Pintea-Viteazu* (fig. 7).

Activitatea dramatică a reuniunilor corale muncitorești reșițene s-a extins și în legătură cu spectacolul de operetă. În această direcție remarcăm prezentarea operetei *Crai nou* de Ciprian Porumbescu, operetă ce a figurat în programele mai multor reuniuni artistice bănățene în respectivii ani (fig. 8). Muncitorii reșițeni au prezentat pentru întîia oară în Transilvania tabloul muzical *La șezătoare* de Tiberiu Brediceanu (9 mai 1910).

Presa vremii exprimă elogii la adresa talentului artiștilor amatori muncitori reșițeni, a măiestriei la care au ajuns în interpretarea rolurilor. În legătură cu reprezentarea piesei *Ruga de la Chizătău* ziarul „Drapelul" în foiletonul intitulat: *O seară în Reciță*, scrie următoarele: „...Scenerie a fost admirabilă, prezentarea diletanților cuceritoare și de tot

https://biblioteca-digitala.ro

succesul. Acei voinici, cari ziua, noaptea ,,tocesc ferul cald, oțelul rece", au pătruns perfect în viața sufletească și modul de a simți al țăranului plugar de pe șes. Fiecare și-a înțeles rolul și l-a predat cu succes" (,,Drapelul", nr. 3, 1903). La fel de favorabilă este presa vremii și în legătură

Fig. 7. — Reprezentarea piesei Iancu-Jianu prin 1900.

cu reprezentarea altor piese. Despre piesa *Cine era* de Eugen Lovinescu se scrie că a fost reprezentată fără greș și într-o aleasă limbă românească.

Reușind să se facă cunoscuți și apreciați de contemporani, muncitorii reșițeni au avut legături strînse cu numeroși oameni de artă, compozitori și artiști contemporani din toate regiunile țării noastre; cu mulți dintre aceștia au intrat în corespondență, pe unii i-au ales membri de onoare ai reuniunii din Reșița-Montană. Astfel s-a întreținut corespondență cu D. G. Kiriac, G. Musicescu, I. Vidu ș.a.; iar Ciprian Porumbescu, G. Dima, G. Musicescu, I. Vidu au fost aleși membri de onoare ai reuniunii.

Reșițenii au fost vizitați la sfîrșitul secolului trecut de artiști români de seamă: de ,,Societatea de teatru" a artistului I. D. Ionescu (1878), de trupa artistului G. A. Petculescu, originar din Reșița, de Dumitru Popovici (1885), de cîntăreața Maria Dima (1902), unii revenind în repetate rînduri.

Un document ilustrativ pentru sfîrșitul secolului trecut asupra pieselor muzicale prezentate artiștilor amatori muncitori reșițeni este programul artistic muzical din 21 martie 1885, cu ocazia turneului amintit

https://biblioteca-digitala.ro

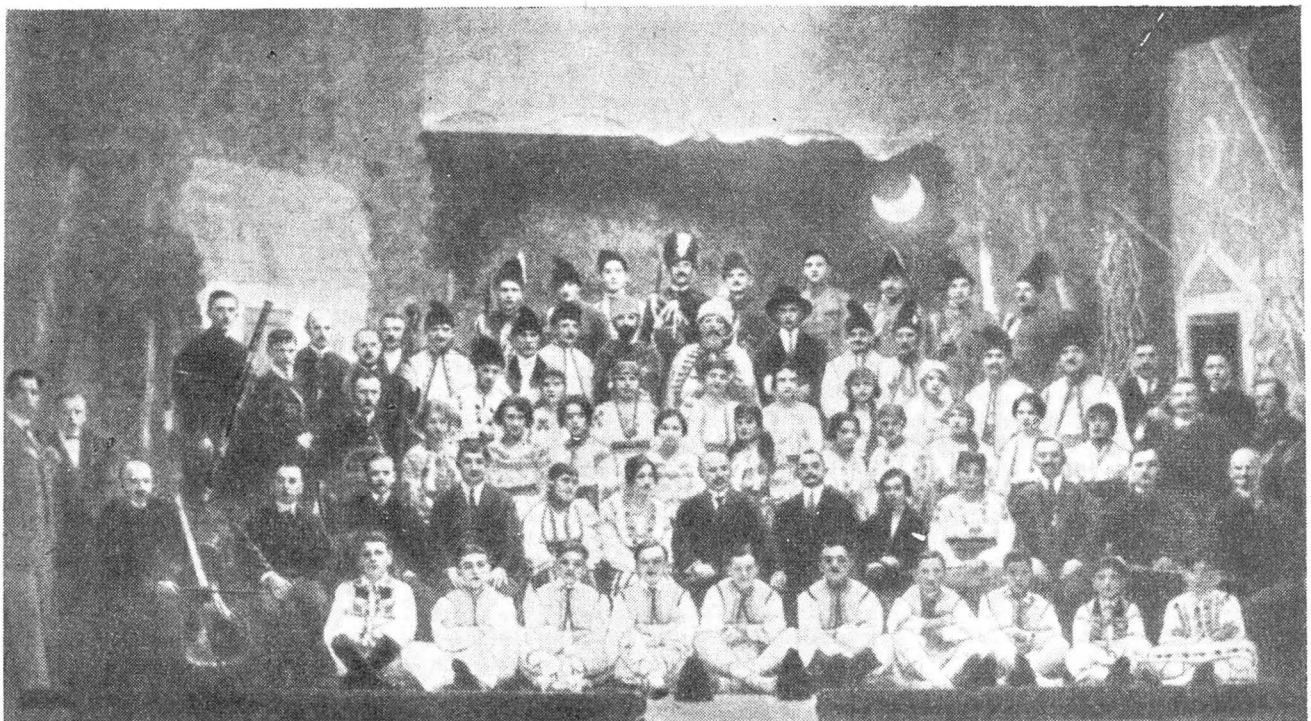


Fig. 8. — Reprezentarea operetei *Crai-nou* la Reşiţa-Montană de către coriştii Reuniunii române de cîntări şi musică din Reciţa-Montană.

https://biblioteca-digitala.ro

al artistului D. Popovici organizat în colaborare cu reuniunile muncitoreşti locale. D. Popovici prezintă piese de Suppé, Schubert, Wagner, iar dintre piesele româneşti compoziţia Tudor Vladimirescu de G. Brăţianu; muncitorii reşiţeni români prezintă piesele lui Ciprian Porumbescu, *Tricolorul* şi *Unde sînt eroii*.

Dintre compozitorii români care au vizitat reuniunile reşiţene amintim pe G. Dima şi I. Vidu. Reproducem mai jos un fragment din cuvîntarea ţinută de G. Dima în faţa muncitorilor din Reşiţa în ianuarie 1902 : „M-am minunat azi văzînd uriaşele maşinării şi fabrici ce le aveţi aici, dar mai mult admir frumoasa societate de cîntări ce v-aţi format. Ţineţi la ea ca şi pînă acum, căci cîntarea este puterea nevăzută care îndoaie şi cultivă inima omului, întocmai ca puterea uriaşă şi nevăzută care îndoaie şi dirigă giganticile turbine din fabrici".

În septembrie acelaşi an, cu ocazia adunării la Reşiţa a învăţătorilor români din Dieceza Caransebeşului, muncitorii corişti români, într-un cadru solemn oferă compozitorului Ioan Vidu o coroană de lauri, semn de dragoste şi admiraţie pentru maestrul artei naţionale româneşti din Banat. Surprins şi impresionat de gestul neaşteptat, Ioan I. Vidu a mulţumit atît verbal cît şi printr-o scrisoare deschisă publicată în ziarul „Drapelul" : „Onoratei Reuniuni Române de cânt şi musică . . .", „Dacă acest dar venea de la împăraţi sau regi nu-mi făcea atîta bucurie ca şi cum mi-a făcut-o venind de la Voi, căci : a. Voi sînteţi aceia cari înţelegeţi pulsul inimei mele; b. Voi sînteţi aceia, a căror inimă bate deopotrivă cu a mea şi c. Voi sînteţi aceia cari însufleţindu-vă pe Voi mă însufleţiţi pe mine" („Drapelul", nr. 148, 1902).

Strînsa legătură dintre reuniunile corale române muncitoreşti din Reşiţa şi fruntaşii culturii noastre muzicale din Bucureşti, Iaşi, Braşov, Craiova, Lugoj ş.a. stă mărturie activităţii plină de osîrdii a muncitorimii române bănăţene, pentru unitatea naţională.

Repertoriul românesc constituit din cîntecul autohton de factură populară a avut un rol activ în direcţia afirmării luptei muncitorilor români împotriva asupririi naţionale în condiţiile sociale de după 1867 cînd lupta de eliberare socială şi naţională de sub jugul claselor dominante austriece şi maghiare formează trăsătura de căpetenie a istoriei social-politice a Transilvaniei.

La începutul secolului nostru muncitorii români reşiţeni corişti se încadrează într-o nouă şi desebit de importantă activitate artistică-muzicală şi anume într-o reuniune cu caracter organizatoric *sindical*. Încă la sfîrşitul secolului al XIX-lea presa socialistă din România consemna dezvoltarea corurilor socialiste, importanţa şi rolul activ al artei socialiste. În articolul *Corul socialist* publicat de ziarul „Lumea Nouă" în 1896 se scria : „Nimeni nu poate contesta că arta şi în special muzica are un rol foarte important în propaganda socialistă. Pretutindeni unde mişcarea socialistă e mai dezvoltată, organizaţiile muncitoare au coruri măreţe cari executînd entuziastele cîntece socialiste, fac ca propaganda să fie şi mai activă, mişcarea muncitorilor şi mai entuziastă" („Lumea nouă", nr. 697, 1896).

https://biblioteca-digitala.ro

Pătrunsă din ce în ce mai mult de țelurile luptei sale politice, în condițiile avîntului revoluționar al mișcării muncitorești din Transilvania de după 1905, muncitorimea reșițeană își organizează o activitate artistică muzicală în cadrul grupei locale a sindicatului muncitorilor în fier și metal. La 22 noiembrie 1905 ia ființă o secțiune muzicală formată din coriști cu exclusivitate membri de sindicat — condiție obligatorie la înscriere. Noua formație corală se intitulează : „Secțiunea de cîntări

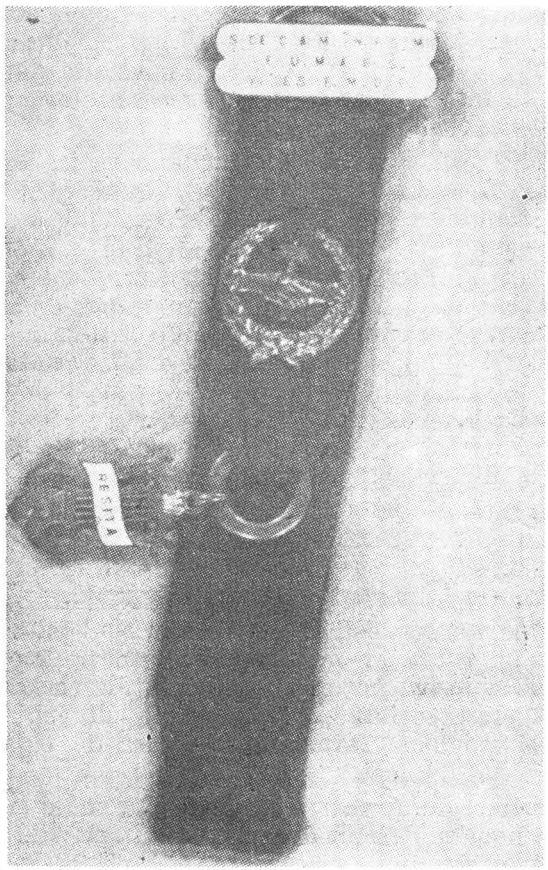


Fig. 9. — Insigna „Secțiunii de cîntări a muncitorilor în fier și metal".

a muncitorilor în fier și metal" (S. DEC. AM. INFE. ȘIM.), denumire ce se dă concomitent în trei limbi : română, germană și maghiară (fig. 9).

Participînd în mod activ la formarea secțiunii de cîntări, muncitorii români promovează și de data aceasta cîntecele românești din patrimoniul de cîntece de factură populară, introducînd în același timp în program cîntecele muncitorești revoluționare socialiste ale repertoriilor

https://biblioteca-digitala.ro

muncitoreşti din România. *Printre cele mai populare cîntece socialiste devin în acei ani în Reşiţa: Hora muncitorilor şi Sună trîmbiţa de alarmă.*

Muncitorii români reşiţeni continuă cu aceeaşi intensitate să participe la reuniunile corale artistice afiliate la mişcarea artistică naţională generală a românilor bănăţeni despre care am vorbit mai sus, concomitent cu o participare activă, plină de iniţiativă, a coriştilor români în calitatea lor de membri ai secţiunii de cîntece a sindicatului local.

THE RUMANIAN WORKERS OF REŞIŢA AND THEIR CULTURAL AND ARTISTIC MOVEMENT AT THE END OF THE 19th AND BEGINNING OF THE 20th CENTURIES

At a time when the Rumanian masses in Transylvania were experiencing a twofold oppression — i.e. class exploitation and national oppression — the Rumanian workers in this territory, while unfolding their revolutionary class struggle, joined in the general movement of the Rumanian people aimed at asserting their strength and national unity.

By taking some documents of local character as her starting point, the author examines the problem of the participation of the Rumanian industrial workers from Reşiţa in the cultural and artistic movement at the close of the 19th century and the beginning of the 20th.

In 1872 the Rumanian workers in Reşiţa-Montana formed a musical society called "The Rumanian Choir" which subsequently changed its name into "The Reşiţa-Montana Society of Songs and Music", while 1894 witnessed the coming into being of a workers' choir in Reşiţa-Română.

The two societies were engaged in a remarkable cultural and artistic activity promoting pieces of music which belonged both to the national and universal repertoire.

These societies helped popularizing the works of Rumanian composers such as Ciprian Porumbescu ("The March of the Horsemen", "Spring Song", "Where are the Heroes"), G. Muzicescu ("Stăncuţa", "Rumania's Song"), etc.

Direct links were established with a large number of contemporary Rumanian composers of the time. Many of them payed visits to the Reşiţa workers to encourage and guide their cultural and artistic activity through conferences and musical programmes. They expressed their admiration for the cultural and artistic activity at Reşiţa.

The Reşiţa workers became extremely active in introducing Rumanian folklore items into their programmes, thus creating the tradition of popular gatherings of folklore character e.g. "The Festival of the National Doina" (The *doina* is a national song of suffering and longing).

Beginning with 1905 a new society called "The Choral Section of the Steel and Metal Workers' Union" was formed in Reşiţa. It was through this society that the tradition of the old workers' songs and folklore was continued, together with those revolutionary workers' songs of socialist character that belonged to the general repertoire of the working class throughout Rumania.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

CUNUNA — SĂRBĂTOARE A SECERIȘULUI

Cîntecele de seceriș din Năsăud-Transilvania (II)

ELISABETA MOLDOVEANU-NESTOR

V. MELODIA

1. TERMINOLOGIE

Denumirea folosită pentru cîntecul cununii, în mod obișnuit, variază de la un sat la altul. De obicei, în satele în care melodia are o formă mai simplă, neevoluată, cîntarea poartă numele de „gogĕ" — „gogĕa cunun'ii", denumire atribuită și vechii melodii rituale de nuntă „gogĕa miresii". Cîntărețele și în general femeile din satele de unde s-au cules melodii de cunună, nu mai pot explica sensul cuvîntului „gogĕ". Întrebate, răspunsul lor este aproape întotdeauna același: „Noi d'in bătrîn'i așa am apucat, gogĕa".

În satele unde se cîntă variante mai evoluate din punct de vedere ritmic și melodic, cîntecul poartă numele de „horea cunun'ii" (hore cu sens de melodie) sau „a cunun'ii".

În timpul din urmă, în unele sate melodia a fost înglobată de informatori într-un termen actual comun majorității producțiunilor muzicale populare în : „cîntec", „cînt'ecul cunun'ii".

Prin adăugarea atributului „cunună" la termenul general, se precizează caracterul ocazional, special al melodiei ce însoțește aducerea cununii. În nici o altă ocazie nu va mai fi auzită „gogĕa", „horea cunun'ii" sau „cînt'ecul cunun'ii", decît atunci cînd secerișul s-a terminat și spicele cele mai bogate sînt împletite în cunună.

https://biblioteca-digitala.ro

2. RĂSPÎNDIREA TERITORIALĂ A TIPURILOR MELODICE. MENȚIUNI ASUPRA MELODIEI

Din studierea și sistematizarea materialului muzical, format din 31 de variante ale cîntecului cununii, am stabilit două tipuri de melodii, fiecare avînd cîte un subtip.

Unitatea cîntecului pe aria de extindere a obiceiului în zona cercetată de noi, se leagă de granițele fostului ținut al Năsăudului. Tipul cel mai răspîndit este tipul I. Urmărind pe hartă locurile unde se cîntă melodia tipului I, constatăm că ele se concentrează în centrul ținutului — pe valea Someșului Mare, urcînd apoi și pe văile afluenților acestuia, în satele de deal și munte : Rebrișoara, Rebra, Parva ; apoi Nepos, Feldru, Ilva Mică, Leșu, Maieru și Șanț (vezi harta). Variante ale acestui tip se cîntă și în Ilva Mare, trecînd coamele munților Bîrgăului în spre sud, în valea Bistriței (Susenii Bîrgăului). O variantă îndepărtată a acestui tip, pe care am denumit-o subtipul 1 al tipului I a fost culeasă în Bistrița Bîrgăului, tot pe valea Bistriței.

Cea mai concentrată formă a tipului II a fost culeasă în apusul ținutului, în partea de șes, în comuna Cristuri-Șieu, iar în sud în comuna Gledin a fost notată o variantă. Tot în sudul ținutului lîngă Reghin, în comuna Solovăstru, apoi mai departe în comuna Șieuț, sînt cîntate melodii de cunună, variante mai îndepărtate ale acestui tip.

În partea vestică a ținutului, în zona deluroasă, în satele : Salva, Coșbuc, Zagra, Mocod și Mintiu, se cîntă melodia încadrată în subtipul I al tipului II. Peste un spațiu mai mare în spre apus, depășind granițele ținutului Năsăud, în cîmpie, în comuna Căianul Mic, a fost culeasă încă o variantă din această ultimă categorie. Am ținut s-o dăm, pentru a cunoaște drumul parcurs de subtipul I al tipului II.

Dacă conturarea tipurilor a fost mai puțin grea, determinarea aproximativă a vechimii lor este destul de dificilă.

Urmărind geografic variantele celor două tipuri cu subtipurile lor, observăm că în ultimele sate dinspre munte, în comunele Șanț și Coșbuc, se cîntă exemplarele cele mai ornamentate. Dacă ținem seamă de izolarea acestor așezări de munte, în care de obicei producțiile folclorice se păstrează timp mai îndelungat în forme mai arhaice, am fi îndreptățiți să luăm variantele culese aici ca exemplare reprezentative.

Coborînd pe firul văilor pînă în satele de șes, constatăm că variantele sînt din ce în ce mai simple, mai puțin ornamentate. Am putea crede că datorită procesului de uitare, treptat, aici în cîmpie, melodiile au devenit mai schematice. Cercetînd însă origina satelor de munte, Șanț și Coșbuc, am constatat că ele au fost întemeiate prin „roirea" populației din satele aflate în josul văii și nu invers. Acest fel de întemeiere a satelor pare a fi o caracteristică a ținutului. Melodiile culese în comunele din șes sînt mai simple, fără prea multe melisme, de cele mai multe ori cuprinzînd într-un singur rînd melodic pilonii pe care se brodează variațiile melodico-ritmice ale variantelor culese în satele de dealuri și munte. Sîntem îndreptățiți să credem că, melodiile de cunună în formă simplă, dar concentrată din punct

https://biblioteca-digitala.ro

de vedere ritmico-melodic, sînt cele mai arhaice, nu numai pentru că satele din care au fost culese sînt mai vechi, dar și, mai ales, pentru că aceste sate sînt așezate într-o regiune mai de șes, unde cultivarea grîului este mai puțin dificilă și are o pondere mai mare în economia locală.

Cunoscînd în prealabil celelalte tipuri transilvănene ale cîntecului de seceriș și comparînd între ele tipurile din Năsăud, se poate observa că tipul I, chiar dacă pornește și el tot de la un rînd melodic apare într-o formă mai nouă, mai ornamentată decît tipul al II-lea care este mai aproape de cele din restul Transilvaniei. În zonele de munte cu așezări omenești mai recente, ocupația de bază a locuitorilor ai căror strămoși au fost agricultori a fost și rămîne creșterea vitelor. Aici variantele bogat ornamentate atît din punct de vedere ritmic cît și melodic, cîntate într-o mișcare largă rubato, au suferit într-o oarecare măsură, prin ocupația de bază a locuitorilor, influența directă a stilului repertoriului instrumental păstoresc, foarte viu în toată regiunea, executat din fluier. Proporția „noului" mai sus citat, ca formă melodico-ritmică în exemplarele tipului I, trebuie înțeleasă însă în raport cu vechimea obiceiului la populația ținutului. Ținînd seamă de relațiile economico-sociale s-a constatat că teritoriul periferic este aproape întotdeauna mai conservator din punct de vedere al formei de păstrare a obiceiurilor, atunci cînd nu este în contact puternic cu ținuturile învecinate. Aici întîlnim și o întărire a regulii și o excepție și anume, marginile dinspre cîmpie au menținut forma cea mai simplă a melodiei, iar marginile dinspre munte cuprind forma cea mai evoluată a melodiei.

Melodia cîntecului cununii, datorită faptului că aparține unui ritual străvechi, bine păstrat, a fost și ea bine conservată, de aceea variantele sînt apropiate între ele, iar variațiile nu duc spre alte noi cîntece ca în cîntecul propriu-zis. Cîntecul cununii este așadar ca și celelalte melodii rituale un cîntec cristalizat în forme stabile, ce nu evoluează dînd naștere altor melodii așa cum se întîmplă în celelalte genuri. Evoluția lui nu poate avea loc decît în cadrul propriului gen.

Ca și în cazul cîntecelor rituale de nuntă și înmormîntare melodia cîntecului de seceriș rămîne aceeași în tot timpul procesiunii de la holdă la casa gazdei, făcîndu-l impunător prin intonarea puternică și mișcarea largă.

Cîntecul cununii nu se poate executa, în cadrul obiceiului, de către o singură persoană, — care să poată improviza variații ritmice și melodice după inspirația și starea sufletească a momentului — și nici de către întreaga colectivitate ce ia parte la alaiul aducerii cununii. Melodia este intonată numai de grupul de fete și femei din jurul fecioarei care poartă cununa de spice. El este exclusiv un cîntec de grup feminin, îngrădit în realizare de însăși posibilitățile tehnice vocale respective inerente colectivității.

Privind transcrierea grafică a unei melodii de cunună de tipul I în forma mai evoluată (înflorită), exemplul nr. 18, s-ar putea crede că bogăția ornamentelor ce le cuprinde face din ea o piesă imposibil de cîntat în grup. Numai ascultînd efectiv cîntecul cununii se poate verifica perfecta sincronizare a vocalizelor cîntate liber. Cîntecul este auzit o singură dată

https://biblioteca-digitala.ro

pe an, aşa încît fetele care-l cîntă nu pot avea ocazia să-l repete de prea multe ori. De aceea înainte de plecare în procesiune sînt chemate neveste sau femei bătrîne, împreună cu care tineretul repetă melodia pînă cînd aceasta este învăţată bine, adică aşa cum au cîntat-o aceste femei cînd erau tinere. Spre deosebire de alte genuri, cîntecul de seceriş este astfel păstrat aproape nemodificat, doar uşor variat şi aceasta la intervale mari de timp [37]

3. VERS

Versul cîntecului de seceriş din ţinutul Năsăud este întotdeauna de opt silabe, catalectic sau acatalectic, cu accente ce-l grupează în patru picioare metrice de cîte două silabe, prima accentuată iar a doua atonă:

„Ca lu mi na cea de cea ră"

Nu întotdeauna accentul metric al versului corespunde cu accentul tonic, de aceea în scandare se pot întîlni aceleaşi silabe accentuate diferit.

Nu am întîlnit nici o variantă cu vers de şase silabe, aşa cum sînt în cîntecele de cunună din sudul Transilvaniei [38].

Atunci cînd ultima silabă lipseşte şi versul se sfîrşeşte cu o consoană, se adaugă de obicei o vocală *e, o, u,* formînd astfel silaba a 8-a, ca în varianta *nr. 14* din comuna Şanţ: „Dimineaţa ne-am sculat*u*", sau în *nr. 7* din comuna Leşu: „Din sus de la răsărit*u*". Atunci cînd versul de şapte silabe se termină cu o vocală, completarea silabei a 8-a se face adăugîndu-se încă o vocală, ca în varianta *nr. 5* din Parva: „Secerat-o fetele*o*", sau adăugîndu-se silabele *re, lu,* de exemplu *nr. 11* din Susenii Bîrgăului: „Cui aducem cununa*re*" sau *nr. 27* din Mocod, „Cine aduce cununa*lu*".

---

[37] Este interesant de comparat din acest punct de vedere culegerea făcută de la aceeaşi informatoare, Ioana Iugan, din comuna Şanţ, în anul 1935 şi cu 20 de ani mai tîrziu, *Ex. nr. 16* culeş în 1935 şi *Ex. nr. 14*, *Ex. nr. 18*, culese în 1955. De asemenea, culegerea din comuna Leşu, *Ex. nr. 7* din 1935 şi *Ex. nr. 8* din anul 1955. În cursul expunerii vom dezvolta mai pe larg această problemă.

[38] Dealul Mohului, variantă citată de Ion Ionică în *Dealul Mohului,* Bucureşti, 1943, p. 153.

Dealul Mohului
Umbra snopului
Cine se umbreşte
Şi se tot sfădeşte?
Sora soarelui
Şi cu-a vîntului
Ele se umbreau
Şi se tot sfădeau
Care sunt mai mare?
Sora soarelui,
Ea din grai grăia:
„Că eu sînt mai mare
Că frate-mio-i soare
El cînd se iveşte
Lumea încălzeşte".
Sora vîntului
Ea din grai grăia:
„Că ieu sînt mai mare
Că frate-mio-i vînt
El cînd se iveşte
Lumea răcoreşte
Că vînt de n-ar fi
Oameni-ar muri
Oamenii la plug
Şi boii la jug".

https://biblioteca-digitala.ro

Două exemplare, *nr. 19* din Bistrița Bîrgăului și *nr. 26* din satul Coșbuc au primit influența cîntecului propriu-zis mai nou, făcînd completarea silabei a 8-a a versului cu silaba *mă* și *măi*.

Sînt cazuri cînd ultima silabă (a 8-a) este omisă ca în variantele din Rebra, *nr. 1* și *2* și varianta din Parva *nr. 5* : „Coborîm din deal cu pciat'", în loc de : „Coborîm din deal cu pciatră".

Încă o particularitate a folclorului vechi muzical românesc găsită și în cîntecul cununii este adăugarea la început, sau intercalarea în mijlocul cîntecului a unui sunet am putea spune surd, a cărui intonare se face fără o articulare precisă a unei consoane sau vocale. Cîteodată este clar, altă dată abia perceptibil, dar marchează întotdeauna o valoare de timp foarte scurtă, totuși măsurabilă. Au fost însemnate convențional asemenea sunete cu consoanele *m*, sau *n*. În varianta *nr. 5* din comuna Parva, apare în afară de primul rînd melodic la toate celelalte în interior. Aceste sunete apar cîteodată chiar în interiorul cuvintelor ca în *nr. 5* din comuna Parva.

Anacruze nu există în nici o variantă, nici în cele cîntate individual. În varianta din Parva *nr. 5* care este cîntată de o singură cîntăreață, apare în afară de primul rînd melodic, la fiecare din celelalte, o anticipare formată dintr-un sunet scurt la fel cu cel din interiorul cîntecului. Pentru că la cîntecele executate în grup nu apare această particularitate am putea considera aici o excepție motivată de faptul că melodia este cîntată în exemplul dat de o singură persoană, aducînd cu aceasta unul din elementele solistice ale cîntecului popular românesc.

Făcînd parte dintr-un ritual străvechi, cîntecul cununii atît cel vechi cît și cel presupus în formă mai nouă, nu are refren. Am găsit însă trei variante din tipul al II-lea, una din comuna Gledin *nr. 21*, alta din Șieuț *nr. 23* și ultima din comuna Solovăstru *nr. 22* care încep cu invocația „Doamne", amintind prin aceasta o palidă influență a bisericii asupra obiceiului și totodată marcînd oarecare legături cu colindele.

Versurile se înșiruiesc unele după altele, fără să marcheze strofe, în grupe de două cîte două.

Și aici ca în toată poezia populară românească, rima este împerechiată și alternează uneori cu asonanțe.

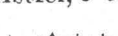
4. STRUCTURĂ

Structura cîntecului de cunună se prezintă în două forme : una mai veche într-un singur rînd melodic A, și alta presupusă mai nouă în două rînduri melodice A, B.

Exemple cu un singur rînd melodic din tipul I : Primele 18 exemplare (vezi materialul). Exemple din tipul al II-lea : *nr. 20* din Cristuri Șieu și *nr. 21* din Gledin.

Exemple cu două rînduri melodice din tipul I : ultimul exemplar *nr. 19* din Bistrița Bîrgăului. Exemple din tipul II : *nr. 22* din Solovăstru, *nr. 23* din Șieuț, *nr. 25* din Coșbuc, *nr. 26* din Coșbuc, *nr. 27* din Mocod, *nr. 28* din Suplai, *nr. 30* din Mintiu și *nr. 31* din Zagra.

https://biblioteca-digitala.ro

de mersul melodic. Astfel, este cîntat ca în varianta din Leşu *nr. 7*, iar este cîntat ca în varianta din Şanţ *nr. 15*, sau  ca în varianta din Parva *nr. 5* etc.

La toate variantele începutul primului picior metric se face cu pătrime. Al doilea picior metric, spre deosebire de celelalte, deşi i se dă şi lui diferite alungiri, este mai invariabil, păstrînd cu mici excepţii egalitatea părţilor componente . Singura varianta din Bistriţa Bîrgăului *nr. 19* are un ritm ternar constant provenit probabil tot din cel binar.

Sistemul ritmic al tipului II este parlando, exceptînd cîteva cazuri. Cercetînd ritmul acestui tip se poate deduce că varianta cu un singur rînd melodic *nr. 21* din Gledin, poate constitui sîmburele din care au derivat celelalte variante cu două rînduri melodice *nr. 22* din Solovăstru şi *nr. 23* din Şieuţ, trecînd peste refren.

Simetria celulelor ritmice este perfectă la toate variantele . La grupul mai sus amintit se adaugă din punct de vedere ritmic varianta *nr. 29* culeasă în comuna Căianul Mic, în care doar ultimul picior diferă din cauza versului acatalectic. De asemenea varianta cu un singur rînd melodic *nr. 20* din Cristuri Şieu, poate fi considerată nucleul ritmic al variantelor cu două rînduri melodice din comunele Coşbuc *nr. 25* şi *nr. 26*, *nr. 24* din Salva, *nr. 28* din Suplai, *nr. 27* din Mocod, *nr. 30* din Mintiu şi *nr. 31* din Zagra. Aici primul picior nu corespunde din punct de vedere ritmic; al doilea prezintă o diferenţă, şi anume: în varianta cu un rînd melodic din Cristuri Şieu este , iar în variantele cu două rînduri melodice s-a mărit la , rămînînd în această formă la toate variantele; doar în Mocod *nr. 27* are o infimă alungire a părţii a doua a piciorului . Piciorul trei coincide perfect la toate variantele menţionate, în amîndouă rîndurile melodice; iar piciorul patru coincide numai în primul rînd melodic, în al doilea versul fiind catalectic în toate variantele cu două rînduri melodice în afară de cea din Suplai *nr. 28* rămîne . Şi în piciorul patru apar în variantele cu două rînduri melodice, mici alungiri, de exemplu alungirea părţii a doua a piciorului din primul rînd melodic, ca în varianta din Suplai , sau a amîndouă părţilor piciorului din rîndul doi melodic din aceeaşi variantă . Este de remarcat tendinţa de a păstra tetrapodia de tip piric.

https://biblioteca-digitala.ro

Fragmentul melodic de început pe invocația „Doamne" este construit pe un picior de tip iambic ♩ 𝅗𝅥 la exemplarele din Gledin *nr. 21* și Solovăstru *nr. 22*. La varianta din Șieuț *nr. 23* refrenul este construit pe un picior de tip spondeu 𝅗𝅥 𝅗𝅥 .

6. AMBITUS

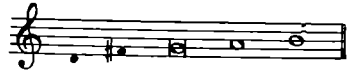
Melodiile din tipul I ar părea că sînt cîntate unele pe un ambitus de sextă mare și altele de septimă mică. Realitatea este însă cu totul alta, întrucît aceste extreme sînt atinse foarte rar și numai prin apogiaturi sau sunete de sprijin atacate în majoritatea cazurilor la cvarta inferioară. Exceptînd apogiaturile și salturile de obicei de cvartă, sunete apărute cu totul sporadic, melodia tipului I se reduce la o terță mare, în cadrul căreia se revarsă o abundență de ornamente, ca în exemplarele din Rebrișoara *nr. 3*, Ilva Mică *nr. 6*, Șanț *nr. 15*, *nr. 17*, *nr. 18*. Spre deosebire de tipul I melodiile tipului II sînt cuprinse fără excepție numai în cadrul unei cvinte perfecte.

7. SCARA ȘI EVOLUȚIA EI STRUCTURALĂ

Reducînd melodia la sunetele principale, au apărut scări de un arhaism evident, demonstrînd și sub aspect structural originea străveche a ritualului. Închegarea scheletică a melodiei a fost desăvîrșită însă din timpuri mult mai îndepărtate și nici o influență a celorlalte genuri autohtone sau străine, cunoscute nouă, n-au clintit-o din tiparele ei pînă în zilele noastre.

Scările prepentatonice și pentatonice sînt temelia melodică a cîntecului de seceriș din ținutul Năsăud. În forma aceasta s-a menținut atîta timp cît obiceiul a avut intensitatea unui ritual. În epoca noastră ritualul își schimbă funcția devenind o ceremonie sărbătorească. Această evoluție a început încă de cînd prefacerile economice burgheze au schimbat fața satului arhaic, înlocuind economia închisă cu economia de schimb. Astăzi, revoluția culturală este pe cale să desăvîrșească procesul acesta.

Melodia a primit și ea noul, încercînd timid, apoi din ce în ce mai receptiv, în primul rînd completarea prepentatonicului, apoi umplerea accidentală, dacă nu definitivă, a scării pentatonice, adăugînd lărgirea ambitusului și mergînd cu timpul către tonal.

Melodiile înglobate în tipul I cuprind în linii mari variante formate dintr-un tricord major, cu alunecare de secundă și salt de cvartă inferioară 1 — V  . Cîntecul cununii cules pe valea rîului Rebra și anume : două variante din comuna Rebra *nr. 1* și *nr. 2*, alte două variante din satul Parva *nr. 4* și *nr. 5* și o variantă din comuna

https://biblioteca-digitala.ro

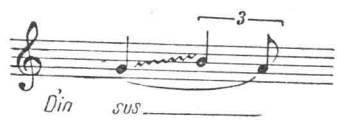
Rebrişoara *nr. 3*, este purtat pe un fragment de scară redus după cum am spus la o terţă mare. Sunetul *fa diez* de trecere în apogiatură, din exemplarele *nr. 1* şi *nr. 2* din Rebra, şi sunetul *re* înainte de cadenţă, ca în exemplarele mai sus citate, sau după sunetul final de cadenţă *sol*, ca în exemplarul din Rebrişoara *nr. 3* sînt elemente mai noi apărute în structura scării cîntecului, elemente ce deschid poarta variaţiilor şi instalării de noi trepte, aşa cum constatăm în variantele evoluate culese din satele de pe valea Someşului Mare şi anume: Feldru, Maier, Şanţ şi Leşu.

Toate exemplarele tipului I, spre deosebire de tipul al II-lea, abundă în apogiaturi inferioare. Majoritatea sunetelor purtătoare a unei silabe sînt atacate printr-o apogiatură, de multe ori un grup de două sau trei sunete alăturate inferioare cîntate repede şi uşor. Exemplul *nr. 5* din Parva. La acest fel de ornamentare a melodiei cred că a contribuit în bună măsură tehnica instrumentală a fluierului [39]. În cazul de faţă fiecare treaptă a purtat în ea mugurii evoluţiei prin bogăţia înfloriturilor însoţitoare. Cîteodată evoluţia a depins de posibilităţile artistice ale cîntăreţelor, mai ales atunci cînd execuţia era individuală, aşa cum este cazul în următoarele exemplare: *nr. 5* Parva, *nr. 6* Ilva Mică, *nr. 14*, *nr. 16*, *nr. 17*, *nr. 18*, ultimele patru din comuna Şanţ, sau în colectiv de cel mult două persoane, ca în exemplarele: *nr. 3* Rebrişoara, *nr. 15* Şanţ.

Atunci cînd una din trepte s-a modificat pentru a fi înlocuită eventual cu alta, nu s-a făcut deodată, ci în chip lent, dînd din valoarea ei apogiaturilor însoţitoare de la începutul sau sfîrşitul ei. Întotdeauna grupul de sunete înlocuitoare a unei trepte cuprinde într-o valoare mai mică sau mai mare sunetul de bază (vezi tabloul variantelor).

Treapta cea mai bogat ornamentată este treapta a 3-a *si*. În jurul ei s-au brodat cele mai multe melisme, aşa cum se poate vedea din cele mai înflorite exemplare: *nr. 15*, *nr. 16*, *nr. 17*, *nr. 18*, *nr. 14* din Şanţ. Treapta nouă instalată *sol*, cuprinde aproape întotdeauna şi treapta părăsită sub formă de apogiatură, broderie sau échappé, în valoare ce ajunge cîteodată egală cu valoarea treptei noi.

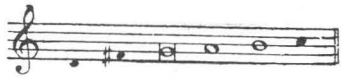
Exemple: 1) *nr. 6* din Ilva Mică.

2) *nr. 8* din Leşu

[39] Unele femei de la sate, cu voci frumoase, şi-au trăit viaţa alături de bunii trişcaşi, însuşindu-şi o dată cu repertoriul şi stilul instrumental. Prin creaţiile lor artistice au devenit adevărate personalităţi ce au rămas în faţa colectivităţii satului ca un exemplu luminos, către care tind toţi ceilalţi creatori muzicali locali. Aşa este cazul şi al tinerei informatoare Birte Saveta, de 27 ani, din comuna Parva, care a preluat de la mama sa stilul vocal înflorit din cîntec şi a redat cea mai ornamentată „goge a cununii" din categoria celor mai arhaice: *Ex. nr. 5*, spre deosebire de grupul de femei de peste 60 de ani (una singură de 49) din acelaşi sat, care a cîntat „gogea cununii" mai puţin ornamentată *Ex. nr. 4*, din aceeaşi categorie. (Documentele nu cuprind întotdeauna numele şi vîrsta informatorilor).

https://biblioteca-digitala.ro

În exemplarele mai evoluate scheletul melodic s-a păstrat mai bine în executarea celui de-al 2-lea vers. Exemple: *nr. 7* și *nr. 8* din Leșu, *nr. 14*, *nr. 15*, *nr. 6* din comuna Șanț.

Trecerea fugară prin treapta a 4-a *do* pe prima silabă a cîntecului în varianta *nr. 5*, trecere efectuată în aparență dintr-o îmbogățire a ornamentației, se repetă periodic la versurile 1, 3, 5 etc., amplificînd scara melodiei la:

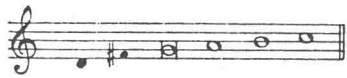


Introducerea noului sunet treapta a 4-a se face după cum se observă chiar pe prima silabă a versului 1, 3, 5, într-o formulă melismatică. De remarcat însă că în acest grup de sunete treapta a 4-a este auzită o singură dată, pe cînd treapta a 3-a, sunetul de bază, este auzit de două ori. Desenul formulei melodice pare un leagăn comod și sigur pentru sunetul de vîrf

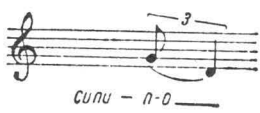
do, sunet ce va prinde atîta putere pînă cînd va constitui în mod hotărîtor punctul de plecare al celui de-al doilea rînd melodic, ca în exemplarul din Bistrița Bîrgăului *nr. 19*. Formula melodică de mai sus, cu o mică schimbare, se mai găsește în exemplarele din Ilva Mică *nr. 9* și Ilva Mare *nr. 6*, tot pe prima silabă, dar a versului 2, marcînd astfel o treaptă mai departe spre îmbogățirea melodiei cu cel de-al doilea rînd melodic. În varianta *nr. 4* executată de femeile bătrîne, treapta a 4-a apare atacată direct și pe primul timp, dar abia la versurile 3 și 4 printr-o valoare de , deci mai mare decît în cvintolet. Pentru un moment și aici ca și în exemplarul *nr. 5* poate lăsa impresia unui al doilea rînd melodic. Nu poate fi considerat astfel întrucît în exemplarul *nr. 4* primele două versuri au fost cîntate după tiparul unui singur rînd, iar în versurile 3 și 4 doar în prima silabă este inclus sunetul treptei a 4-a. Silaba a doua rămîne în drumul ei melodic pe treapta a 2-a și insistă pe treapta a 3-a de unde a generat. Pe silaba a treia melodia intră definitiv pe făgașul melodic cîntat de primul vers, deci a rîndului întîi. Această treaptă inexistentă în cele două exemplare din Rebra *nr. 1* și *nr. 2* considerate mai vechi, apare cîteodată în chip șovăitor în variantele mai noi din Parva, alternînd apariția din două în două versuri ca în *Ex. nr. 5*, sau ivindu-se după o prealabilă aducere aminte, sau dorință de îmbogățire melodică, abia în versurile 3, 4, ca în *Ex. nr. 4*, dînd impresia că ar fi vorba de două rînduri melodice. În varianta *nr. 10* din Nepos, treapta a 4-a este cîn-

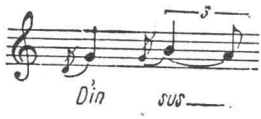
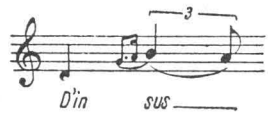
https://biblioteca-digitala.ro

tată pe primul timp al versului doi, cu valoare de pătrime, purtătoare a două scurte apogiaturi. În acest fel este început procesul de creaţie al celui de-al doilea rînd melodic al tipului I, prin introducerea treptei a 4-a ca o expansiune a melodiei spre mai multă lumină. Ambitusul melodiei s-a extins astfel definitiv la un tetracord major, cu adaosurile *fa diez* şi *re*, deocamdată lipsite de prea mare importanţă



Acelaşi lucru se întîmplă şi cu *re* treapta a V-a. Mai întîi apare către cadenţă ca o alunecare foarte scurtă, ca în exemplarele *nr. 1* şi *nr. 2* din Rebra, apoi în acelaşi loc, dar cu o valoare mai prelungită din în (din triolet) în variantele *nr. 7* şi *nr. 8* din Leşu, iar mai

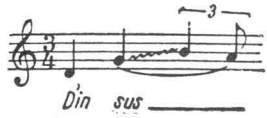


tîrziu variind în valori de , , ,.., în celelalte exemplare considerate mai noi. Treapta a V-a apare mai întîi ca scurtă apogiatură a treptei 1 la începutul cîntecului la toate variantele mai arhaice care încep cu treapta 1. La varianta mai evoluată *nr. 7* din Leşu culeasă în anul 1935, în prima strofă la începutul primului vers, *re* este cîntat tot scurtă apogiatură

, dar la strofa a doua şi a treia se instalează definitiv ca treaptă principală prin valoarea de , iar sunetul următor, care este treapta I se retrage ca valoare într-o scurtă apogiatură dublă, urcînd către treapta a 3-a 

. Deci aceeaşi şovăire de început ca în apariţia treptei a 4-a. După 20 de ani, în 1955 s-a reimprimat din nou melodia de la acelaşi grup de femei (din care numai una era schimbată) *Ex. nr. 8*. În noua imprimare treapta a V-a făcea parte integrantă din structura cîntecului, la înce-

https://biblioteca-digitala.ro

putul lui, după care treapta I urma în valoare stabilă de pătri-

me

, scara cîntecului completîndu-se definitiv cu

încă o treaptă . În procesul de creație es-

te cunoscut procedeul de a ataca un sunet și prin vecinul lui superior, nu numai prin cel inferior. Din înflorirea cu apogiatură superioară s-a creat treapta a 4-a. La rîndul ei, această nouă treaptă, ca și treapta a 5-a ocrotește înmugurirea treptei a 6-a, așa cum apare în varianta din Bistrița Bîrgăului *Ex. nr. 19*. Și treapta a 6-a urmează probabil drumul celorlalte două din care s-a născut. Mai tîrziu poate va veni rîndul treptei a 7-a în umplerea scării cîntecului, ajutată de practica corală pe care o au acum cîntăreții satelor.

Așa după cum reiese din cele expuse pînă aici, singurul exemplar, în care se deosebește categoric cel de-al doilea rînd melodic, este cel din Bistrița Bîrgăului *Ex. nr. 19*, considerat ca subtipul 1 al tipului I. Structura lui este puternic legată de osatura primului rînd melodic, pentru că din el a generat. Fiecare nouă treaptă amintește de rădăcina de unde a izvorît, printr-un sunet secundar legat silabic de ea. Chiar treapta a 4-a cu care începe așa de categoric rîndul 2 este intonată printr-un glissando ascendent, în care este inclus și sunetul de bază *si*.

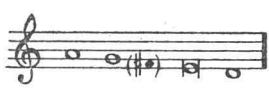
Melodia subtipului 1 a tipului I *Ex. nr. 19*, se caracterizează din punct de vedere structural prin lărgirea definitivă a ambitusului la o sextă. Treptele noi a 4-a și a 5-a apărute sporadic pe timpi slabi în variantele tipului I, aici în exemplarul subtipului 1 se instalează hotărîtor pe timpul 1 al măsurii. De menționat că treapta a 5-a nu mai este cîntată inferior, sub treapta 1, șovăielnic prin alunecare, ci în conturul ascendent al melodiei. Funcțiunile precise ale noilor trepte a 4-a și a 5-a imprimă melodiei caracterul tonal. Că melodia de cunună a tipului I este în plină evoluție o confirmă și „gogea miresii" din Rebrișoara, cîntec ce păstrează exactă melodia veche a ritualului de nuntă identică cu cea a cununii *Ex. nr. 3*. În „gogea miresii" scara rămîne alcătuită numai dintr-un tricord major fără treapta a 4-a, iar treapta a V-a este cuprinsă într-o valoare foarte scurtă într-un grup de ornamentații. „Gogea miresii" a rămas în tiparul vechi pentru că momentul în care se intonează melodia (anul 1935) mai are puterea de ritual, nemodificîndu-și funcția.

Tipul al II-lea al cîntecului de cunună cuprinde exemplare cîntate pe fragmente de scară în cadrul unui pentacord rezultat din umplerea unui prepentatonic. Varianta cu un singur rînd melodic culeasă din

https://biblioteca-digitala.ro

Cristuri-Şieu *nr. 20* pare a fi cea mai veche formă a tipului II, ce cuprinde elemente esenţiale ale celorlalte forme mai evoluate, cu următorul contur melodic :

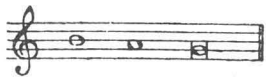
Oprirea primului hemistih pe *re* şi impresia sonoră pe care o lasă ar putea duce la părerea că sunetul *mi* de la sfîrşitul melodiei ar putea fi treapta a 2-a a scării. Variantele cu două rînduri melodice plus un fragment melodic pentru invocaţia „Doamne" de la începutul fiecărui rînd, culese din comunele Solovăstru *nr. 22* şi Şieuţ *nr. 23*, au finala celui de-al doilea rînd melodic pe *re*, ceea ce ar putea duce la concluzia că acest sunet este chiar finala cîntecului. Dar din cunoaşterea unor cîntece rituale de nuntă şi de mort, ştim că finala nu este întotdeauna sunetul de la sfîrşitul celui de-al doilea rînd melodic. În cazul nostru însă ea poate fi *mi* de la sfîrşitul primului rînd melodic, dînd un tetracord minor cu subton, provenit din pentatonism . Părerea noastră de mai sus este susţinută de preţioasa variantă, culeasă din comuna Gledin, *nr. 21*, formată dintr-un singur rînd melodic, amplificat prin anticiparea invocaţiei „Doamne", cu următorul contur melodic:

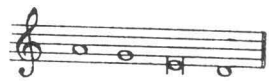
avînd scara :

Dacă culegerile s-ar multiplica exemplarele noi credem că ar confirma interpretarea noastră. Cele opt exemplare ale subtipului I din tipul al II-lea culese în comunele : Coşbuc, Salva, Suplai, Mocod, Căianul Mic, Mintiu şi Zagra, au acelaşi fragment de scară, un pentacord rezultat din umplerea unui prepentatonic, cu menţiunea că în variantele din Mocod şi Salva sunetul *fa* oscilează încă între *fa becar* şi *fa diez*.

Judecînd după ambitus de o terţă şi scară de trei sunete tipul I (cu variantele sale) este mai arhaic decît tipul al II-lea (de asemenea

https://biblioteca-digitala.ro

cu variantele respective) cu ambitusul de cvartă cu subton și scară de





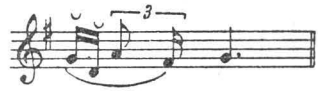
patru sunete. Scara majoră în forma ei embrionară a tipului I pare mai veche decît pendularea *sol-mi* a tipului II. De asemenea cadența finală cu subton a tipului II arată o treaptă evoluată a scării.

8. CADENȚE

Cadențele pentru exemplarele tipului I atît cele cu un rînd melodic cît și cele cu două rînduri melodice sînt pe treapta 1 pentru toate rîndurile. Același lucru se poate spune pentru melodiile tipului al II-lea inclusiv refrenele, cu excepția următoarelor exemplare: *nr. 22* Solovăstru, *nr. 23* din Șieuț, care au cadența finală a rîndului doi melodic, pe subton. Acest fapt este deosebit de grăitor pentru autenticitatea presupunerii că inițial atît tipul I, poate și tipul al II-lea a avut un singur rînd melodic, din care cu vremea s-a desprins al doilea rînd melodic. Pentru tipul al II-lea cadențele rîndurilor melodice pe treapta 1 la majoritatea exemplarelor dovedesc în plus că singularele exemplare *nr. 22* din Solovăstru și *nr. 23* din Șieuț au sfîrșitul rîndului doi melodic pe subton, excluzînd altă interpretare. Dăm mai jos cîteva din principalele formule de cadență.

Tipul I cadențe finale:

Ex. nr. 1
Rebra

Ex. nr. 2
Rebra

Ex. nr. 3
Rebrișoara

Ex. nr. 6
Ilva Mică

Ex. nr. 10
Nepos

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. nr. 11
Susenii Bîrgăului

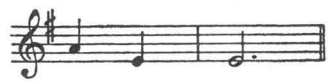
Ex. nr. 7
Leşu

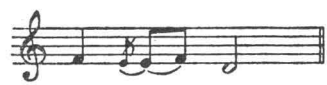
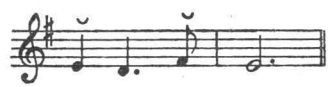
Ex. nr. 15
Şanţ

Ex. nr. 19
Bistriţa Bîrgăului

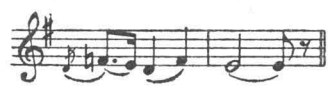
Tipul al II-lea cadenţe finale :

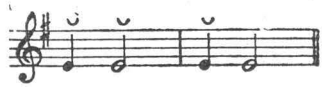
Ex. nr. 20
Cristuri Şieu

Ex. nr. 21
Gledin

Ex. nr. 22
Solovăstru

Ex. nr. 23
Şieuţ

Ex. nr. 31
Zagra

Ex. nr. 25
Coşbuc

Ex. nr. 24
Salva
Fonoteca Inst. folc.
Cluj

Ex. nr. 27
Mocod

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. nr. 30
Mintiu

Privind tabloul variantelor tipului I se observă că melodiile cuprinse în această categorie au un caracter melismatic începînd de la cele mai simple de două sunete, care sînt rare și ajungînd pînă la 11 sunete de diferite valori pe o silabă, ca în varianta din comuna Șanț, executată de vestita cîntăreață și poetă populară Ioana Iugan de 53 de ani în anul 1935 cînd s-a făcut înregistrarea variantei *nr. 16* și de 73 de ani în 1955 cînd a înregistrat varianta *nr. 18*, în care-și păstrează aceeași performanță a bogăției ornamentale. Menționăm că în varianta culeasă după auz (neînregistrată) din comuna Maier, vocaliza pe o silabă ajunge la 14 sunete.

Treptele cele mai ornamentate sînt cele principale *sol*, *la* și *si* pentru tipul I. Iată cîteva din ornamentele treptei 1 :

Ex. nr. 6
Ilva Mică

Ex. nr. 11
Susenii Bîrgăului

Ex. nr. 15
Șanț

Ex. nr. 17
Șanț

Ornamentarea treptei a 2-a :

Ex. nr. 3
Rebrișoara

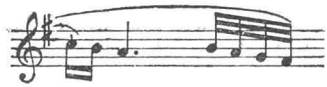
Ex. nr. 6
Ilva Mică

Ex. nr. 15
Șanț

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. nr. 17
Şanţ

Ex. nr. 14
Şanţ

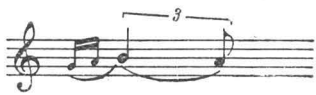
Ex. nr. 16
Şanţ

Ornamentarea treptei a 3-a:

Ex. nr. 3
Rebrişoara

Ex. nr. 6
Ilva Mică

Ex. nr. 8
Leşu

Ex. nr. 8
Leşu



Ex. nr. 15
Şanţ

Ex. nr. 15
Şanţ

Ex. nr. 17
Şanţ

Ex. nr. 16
Şanţ

https://biblioteca-digitala.ro

Tipul al II-lea este foarte rar și puțin ornamentat și în proporții foarte reduse față de tipul I. În varianta *nr. 22* din Solovăstru găsim treapta a 3-a astfel ornamentată :

Ex. nr. 21 din Gledin are următoarea ornamentare a treptei a 3-a din refren :

Subtipul 1 *Ex. nr. 25.* din com. Coșbuc are treapta a 3-a :

și *Ex. nr. 26* tot din Com. Coșbuc are treapta 1 :

★

9. EMISIUNEA VOCALĂ

Emisiunea vocală în cîntecul de cunună, mai mult decît în oricare din producțiile muzicale populare, este guturală cu rezonanță laringiană toracică. Această caracteristică îl face să fie deosebit de puternic și cu o culoare aparte, dînd întregului ceremonial măreție și solemnitate. Tempo-ul larg și vibrațiile intense de piept specifice numai vocilor de femei, fără diferențe de nuanțe, îi dă un caracter impunător, mai ales cînd izvorăște dintr-un număr mai mare de voci. Emisiunea specifică a cîntecului de seceriș își are explicația în faptul că acest cîntec este destinat a fi cîntat în aer liber, pe cîmp, la holdă și trebuie să fie auzit cît mai departe în sat, pentru a vesti locuitorilor apropierea și venirea unui moment însemnat în viața colectivității satului, anume aducerea rodului pămîntului. Emisiunea vocală, guturală cu rezonanță laringiană toracică este caracteristică tuturor cîntecelor de muncă executate de femei în aer liber.

https://biblioteca-digitala.ro

VI. LEGĂTURA ÎNTRE OBICEIUL CUNUNII ŞI ALTE OBICEIURI POPULARE

Deseori elemente din componenţa unui ritual sînt comune şi altor rituale. Astfel între desfăşurarea ceremonialului agrar al cununii şi cel al căsătoriei există o strînsă legătură, unele momente mergînd pînă la identitate.

Denumirea de „goge" este atribuită egal, fără nici o nuanţă diferenţială, celor două melodii ceremoniale de cunună şi nuntă: „gogea cununii" şi „gogea miresii". Terminologia este aceeaşi şi pentru oraţia de la cunună şi pentru cea de la nuntă: „tarostea cununii" şi „tarostea miresii". Acest monolog comun celor două ceremoniale, îşi schimbă doar obiectul, în loc de „cunună", va fi vorba de „mireasă". Însăşi cununa de spice de grîu purtată pe cap de o tînără fecioară în pragul căsătoriei pare a fi înrudită ca formă cu cununiţa de flori aşezată pe capul miresii în ziua cununiei. Împletitura cununii de grîu este „în trei ca părul femeii", spune inf. Pop Raveca din Rebrişoara în anul 1935, amintind de modificarea pieptănăturii fetei care a devenit soţie. Spicele de grîu ale cununii, simbol al rodirii pămîntului, vor fi nelipsite în steagul de nuntă, ca simbol al rodniciei căsătoriei.

Momentul esenţial în sărbătoarea secerişului este udatul cununii, element prezent chiar şi în ultimele rămăşiţe ale obiceiului intrat în descompunere. Pe o mare parte din cuprinsul ţării se obişnuieşte ca mirii şi nuntaşii să fie stropiţi cu apă, cînd intră în casă.

Alt moment comun celor două obiceiuri este la intrarea în casă: învîrtirea „de trei ori pe după masă" a miresii condusă de mama ginerelui, a fecioarei purtătoare a cununii, de către gazda, stăpîna lanului secerat.

Existenţa ospăţului în cele două obiceiuri constituie alt punct comun. Pînă nu de mult mîncărurile specifice nu se deosebeau cu nimic, la cele două ospeţe, după cum menţionează inf. Sever Scripeţi din comuna Şanţ în 1958: „Şi azi se petrece (la masa de la cunună) ca la nuntă, aşa ... La nuntă se mai pune chigăle (prăjituri), şuşulug umplut cu marmeladă sau mac". Pînă şi tradiţionala găină cu tot alaiul de strigături al mesei de nuntă, a dăinuit la masa cununii, pînă aproape de zilele noastre (Şanţ, 1935). Veselia mesei la cunună este aceeaşi cu cea de la nuntă, inclusiv conţinutul bogatelor strigături.

Jocul ce urmează după masă, nu are nimic deosebitor în componenţă şi atmosferă de cel de la nuntă.

Din punct de vedere muzical coincidenţa ajunge pînă la identitate, în sensul că pe aceeaşi melodie este intonat cîntecul miresii şi cîntecul cununii: *Ex. nr. 3* şi *Ex. nr. 32* din Rebrişoara. Fenomenul a fost probabil general pe toată Transilvania, acolo unde a existat un cîntec de cunună şi un cîntec al miresii. Acest fapt este ilustrat de un caz similar din afara graniţelor Năsăudului, din Muncelul Mare — Hunedoara *Ex. nr. 34.* Sînt cazuri cînd melodia cîntecului cununii are tangenţe evidente cu cîntecul miresii, chiar cînd nu sînt amîndouă din acelaşi sat. Aşa de exemplu cîntecul cununii din tipul al II-lea, *Ex. nr. 20* din Cristuri Şieu este

https://biblioteca-digitala.ro

clădită pe aceeași piloni melodici ca și cîntecul miresii din Ilva Mică, *Ex. nr. 6.*

Asemănarea dintre momentele principale ale celor două obiceiuri, cît și identitatea muzicii însoțitoare, ne determină să presupunem că în vechiul ritual nupțial se includeau practici din ceremonialul agrar, avînd ca element comun ideea de fecunditate.

Alt gen muzical înrudit (asemănări și influențe reciproce), cu cîntecul de seceriș, după cum am mai spus este colinda. Amîndouă genurile — colindatul și secerișul — cuprind melodii executate în colectiv. Una din caracteristicile tehnicii cîntatului în colectiv este tempo-ul giusto. În Năsăud în decursul vremii tempo-ul acestor două genuri de cîntece s-a modificat paralel, iar în zilele noastre se aud unele cîntece de cunună (tipul I) și unele colinde într-un poco rubato sau chiar rubato. Influența colindei asupra cîntecului cununii este de dată mai recentă. În exemplarele tipului al II-lea, *Ex. nr. 21*, *Ex. nr. 20* și *Ex. nr. 23*, fragmentul melodic de început pe invocația „Doamne" este din punct de vedere structural, o lipitură legată de restul melodiei, deși folosește aceleași trepte. Dacă se detașează de trupul melodic, acesta nu se simte amputat, ci prezintă aceeași închegată consistență și fără el. Sudura este totuși perfectă, așa că ansamblul melodic formează un tot armonios. Legătura cu colinda este evidentă, și din punct de vedere literar. Nu vom intra în analiza tematicii textelor de colindă în legătură cu cele de cunună, pentru că nu acesta este obiectivul nostru. Menționăm doar că are loc un frecvent împrumut reciproc de versuri așa-zise *„călătoare"* [40]. Un moment principal comun celor două obiceiuri — cunună și colindat — este finalul tarostei cununii și finalul colindei numit — „aleruit". Aici există o indentitate de idei, a urărilor de bine și cerere de daruri, inclusiv colacul.

O legătură de rudenie tot atît de strînsă este a textelor de cunună cu cele de plugușor.

---

[40] De exemplu, textul colindei din părțile Clujului și ale Satului Mare (Apostol Culea, *op. cit.*, vol. II, p. 943):

Mă luai, luai,
Mă luai, luai,
Joi de dimineață
Cu o rochie creață
Joi pe lîngă rîu.
Nu mă strînge-n brață
Că maica m-așteaptă
Holda ca să-i gat(ă)
Maica îmi venea
Se apropia
La holdă de grîu
Cu secera-n brîu.
Mă plecaiu, plecaiu,
Mănunchei să-mi taiu
Ș-o floare aflaiu
De jos o luaiu,
Și-n sîn o băgaiu
Floarea trîmbiță,
Nimeni n-o aude:
Numai Ion din munte
Cel cu oi multe
La mine vine
În brațe mă strînge.
— Fugi să fugi din față
Și întreba:
— „Gata-i holda?"
— „Holda n-am gătat,
Că s-a arătat
Stea la răsărit
Mîndră de argint".
Steaua cum lucea
Holda se pleca
Bobul jos cădea,
Holda-n loc creștea;
Holdă gălbioară,
Spic greu de secară,
Holdă lîngă rîu
Cu spic greu de grîu.

https://biblioteca-digitala.ro

Nici aici nu ne vom adînci în analize tematice, ci vom reda doar un fragment de pluguşor în care sînt ilustrate cu de-amănuntul momentele pregătitoare acţiunii secerişului şi însuşi procesul muncii [41].

Genul cîntecului propriu-zis şi al cîntecului de seceriş prezintă tangenţe şi întrepătrunderi. Dintre toate influenţele, cea mai importantă

---

[41] Apostol Culea, *op. cit.*, vol. I, p. 101 :

La lună, la săptămînă,
Bădica, cu voie bună,
Se duse ca să vadă
De i-a dat Domnul roadă.
Lanu-n zare-ngălbenea,
De aproape aurea,
Era-n pai ca trestia,
Era-n spic ca vrabia ;
Era mîndru şi frumos
Ca şi faţa lui Christos.
Minaţi măi !
Hăi, hăi, hăi !
Atunci singur dumnealui,
Peste coama calului,
Lîngă grîu s-a alăturat
Şi trei spice a apucat :
În basma mi le-a legat
Spre casă s-o-nturnat.
Lelica le-a dus în casă
Şi-a pus spicele pe masă.
Casa s-a luminat,
Copiii s-au bucurat.
Lelica le-a despicat,
Şi din gură a cuvîntat :
— „Nu e verde, nici uscat ;
Numai bun de secerat".
Minaţi măi !
Hăi, hăi, hăi !
Atunci badea-mbucurat,
Pe cal iute a-ncălecat,
Un cal graur
Cu şeaua de aur,
Negru ca corbul,
Iute ca focul ;
De nu-l ţinea locul
Cu potcoave de argint
Ce sînt spornice la fugit ;
Şi cu frîul de mătase
Împletită viţa-n şase.
Minaţi măi !
Hăi, hăi, hăi !
Badea, cînd l-a-ncălecat,
Pămîntul s-a clătinat,
Văile au răsunat,
Frunza-n codru a picat.
Drept la Iaşi s-a oprit ;
Şi de-acolo a tîrguit
Ca la opt oci de fier
Şi p-atîtea de oţel ;
Le-a luat
Şi s-anturnat,
Şi le-a dat
Lui Lionte ţiganul
Ce lucrează cu ciocanul,
Să gătească secerele,
Cu zimţii de oţele,
Să secere grîu cu ele.
Minaţi măi !
Hăi, hăi, hăi !
Şi făcu seceri mari
Pentru secerători tari ;
Şi făcu la seceri mici
Pentru copilaşi voinici ;
Şi altele mai mărunţele
Pentru fete tinerele ;
Seceruica cea mai bună,
Pentru baba cea bătrînă.
Minaţi, măi !
Hăi, hăi, hăi !
Şi-au venit din cele sate,
Din Floreşti şi mai departe
Cîrduri de secerătoare
Gătite de sărbătoare,
Cu mînecile suflecate,
Cu poalele-n brîu ridicate.
S-au strîns fine
Şi vecine
Şi toţi finii
Şi vecinii
Şi vreo trei babe bătrîne
Care ştiu rîndul la pîne ;
Şi la cîmp i-au dus,
La seceră i-au pus.
Minaţi măi !
Hăi, hăi, hăi !
Şi cu stînga apucau,
Şi cu dreapta secerau,
Şi prin lan înaintau,
De părea că înnotau.
Alţii-n urma lor legau,
Snopuri nalte adunau,
Şi clăi mîndre ridicau.
Iar după ce a-nserat,
Înapoi cînd s-au uitat,
Stăteau snopii
Ca drobii,
Iar clăile
Ca oile.
Ia minaţi, măi !
Hăi, hăi, hăi !

https://biblioteca-digitala.ro

este aceea a stilului melismatic, caracteristic producțiunilor instrumentale, ce a pătruns prin intermediul cîntecului vocal propriu-zis în cîntecul cununii. Un exemplu de influență a cîntecului propriu-zis asupra cîntecului de cunună și invers îl poate constitui cîntecul *La prășit Ex. nr. 36* și *Cîntecul cununii Ex. nr. 6*, amîndouă executate în 1955 de inf. Ioana Gagea, de 18 ani, din comuna Ilva Mică. Întrepătrunderile sînt aici structurale.

De exemplu, formula ritmico-melodică este găsită în

amîndouă exemplarele pe aceeași treaptă cu aceeași funcție.

Existența întrepătrunderilor este evidentă. Ea duce la realizarea unui element esențial al produsului nostru folcloric, la specificul și unitatea stilului regional.

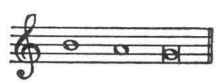
Dezvoltarea acestor considerații va necesita desigur culegeri și cercetări speciale.

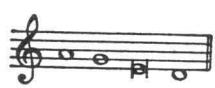
CONCLUZII

Cîntecul de seceriș, din ținutul Năsăud, redat în 31 de variante în lucrarea de față, prezintă elemente structurale bine închegate față de restul cîntecelor celorlalte genuri ale regiunii.

1. Cîntecul de seceriș este un cîntec executat exclusiv de o parte din colectivitatea feminină a satului, păstrătoare prin excelență a tradiției.

2. Din punct de vedere muzical pot fi evidențiate două tipuri, unul cu scară majoră în satele din centrul și partea de răsărit a ținutului, avînd o arie de răspîndire relativ mare și altul cu scară minoră în satele din partea de apus și miazăzi. Amîndouă au cîte un subtip, așa cum reiese din culegerile de pînă acum. Privit din punct de vedere structural, tipul I pare a fi mai arhaic, avînd un ambitus de terță mare, cu scară de trei sunete,



față de tipul al II-lea, cu un ambitus de cvartă cu subton și scară de patru

sunete. Evoluția tipului I însă a parcurs un drum mai lung, așa că în zilele noastre apare într-o formă pare-se mai nouă decît cea a tipului al II-lea, care s-a păstrat într-o formă mai veche. Tipul al II-lea n-a avut timpul

https://biblioteca-digitala.ro

suficient şi mai ales prilejul să cunoască proporţia evolutivă a tipului I. Am spus mai ales prilejul, pentru că melodiile tipului al II-lea au trăit şi au rămas într-o regiune proprie agriculturii, pe cînd melodiile tipului I au fost duse în spre munte de către oamenii care plecau cu oile şi creau noi sate, ei devenind mai mult păstori decît agricultori. Ornamentarea melodică bogată a tipului I în acest caz cred că este o consecinţă a influenţei indirecte a muzicii instrumentale păstoreşti.

3. Structura cîntecului este alcătuită la exemplarele cele mai vechi dintr-un rînd melodic A, la cele presupuse mai noi din două rînduri melodice A, B.

4. Rima este împerecheată, cîteodată asonantă.

5. Versurile sînt de opt silabe catalectice sau acatalectice. Au şi completări. Nu au anacruze. Nu au refren. În schimb unele exemplare ale tipului al II-lea au o invocaţie la început pe cuvîntul „Doamne", părînd a fi o influenţă a colindei.

6. Tempo este rubato, sau molto rubato pentru tipul I şi giusto sau poco rubato pentru tipul al II-lea.

7. Metronomul variază între 36 şi 60 pentru pătrime la tipul I şi 46 şi 80 la tipul al II-lea.

8. Formulele ritmice corespunzătoare piciorului metric al versului sînt compuse din valori de pătrimi, doimi şi doimi cu punct, cu diverse alungiri în fluctuaţiile mişcării rubato pentru tipul I, şi optimi, pătrimi şi doimi pentru tipul al II-lea. Fraza ritmico-melodică corespunde unui rînd melodic, iar motivul se desfăşoară cîteodată pe jumătate de rînd melodic, pe hemistih, ceea ce constituie de cele mai multe ori o caracteristică a melodiilor arhaice. Subdiviziunile melismatice sînt abundente în tipul I, rare şi reduse în tipul al II-lea.

9. Ambitusul pleacă de la o terţă mare extinsă la o sextă prin alunecări şi apogiaturi şi ajunge prin evoluţie la o septimă mică, cu note ce ajung să facă parte din construcţia gamei pentru tipul I; iar pentru tipul al II-lea ambitusul rămîne constant la o cvintă perfectă.

10. Scara cîntecului de seceriş din Năsăud este alcătuită la cele mai vechi exemplare ale tipului I dintr-un tricord major, la care se adaugă în timp pe rînd celelalte trepte, a 4-a, a 5-a, a 6-a, apărute mai întîi sub formă de apogiaturi sau în grupuri de melisme. Tipul al II-lea cuprinde de asemenea o scară pentacordică rezultată din umplerea unui prepentatonic.

11. Cadenţele finale se fac pe treapta I, cu excepţia a două exemplare din tipul al II-lea care sfîrşesc pe subton.

12. Melodia cîntecului de cunună este aceeaşi cu a cîntecului ritual de nuntă, păstrată cîteodată în formă identică, alteori modificată. Coincidenţa celor două melodii nu este întîmplătoare, ci determinată în vechime de fondul comun al celor două rituale legate de rodirea pămîntului şi fecunditatea femeii, în ritualul de seceriş şi de nuntă. Această coincidenţă apare pe toată Transilvania acolo unde se mai păstrează cele două obiceiuri în formă veche.

https://biblioteca-digitala.ro

13. Ceea ce a contribuit la păstrarea cîntecului de seceriș în ținutul Năsăud, ca și în restul Transilvaniei, a fost înfățișarea geografică a regiunii și mai ales factorii economici în timpul feudalismului; iar pentru ținutul Năsăudului, în plus, se adaugă privilegiile oficiale ale satelor grănicerești. Procesul de cristalizare melodică a fost determinat deci de împrejurările economice, politice, sociale și geografice ale colectivității în mijlocul căreia s-a dezvoltat cîntecul.

Stilul existent al regiunii în care se încadrează cîntecul de seceriș a fost bine păstrat în ținutul Năsăud pentru că această regiune avea o unitate economică bine determinată, cu granițe peste care cu greu era posibil procesul de întrepătrundere. Spărgîndu-se această unitate, procesul influențelor și evoluția au înmugurit, iar în prezent își urmează cursul.

Astăzi, datorită condițiilor social-istorice, obiceiul este în plină transformare, fiind preluat de unitățile socialiste din agricultură și adaptat noilor forme de viață.

BIBLIOGRAFIE

Brăiloiu C., Cocișiu I., Cristescu Șt., Sasu V., Stahl H., *Cununa în satul Șanț*, în„ Sociologie românească", an. 1, nr. 2, 1936.

Burada Theodor, *Cîntecul cununii la poporul român din Transilvania*, în „Convorbiri literare", 1880—1881.

Cantemir Dimitrie, *Descrierea Moldovei*, Ediția Gh. Adamescu (f. a.).

Ceaușeanu Gh., *Superstițiile poporului român în asemănare cu ale altor popoare vechi și nouă*, 1944.

Culea Apostol, *Datini și Muncă*, 1943.

Florescu Florea, *Cetele de secerătoare din Cuhea-Maramureș*, în „Sociologie românească", an. II, nr. 11—12, 1937.

Florescu-Florea, *Ceremonia agrară a cununii în Munții Apuseni*, în „Sociologie românească", an. IV, nr. 7—9, 1942.

Frazer, Sir James George, Ediția — *Der goldene Zweig*, Leipzig, 1928.

Gennep, Van Arnold, *Manuel de folklore français contemporain*, vol. I, V „Les cérémonies periodiques cycliques et saisonnières", Paris, 1951.

Gorovei Artur, *Credințe și superstiții ale poporului român*, București, 1915.

Ionică Ion, *Dealul Mohului. Ceremonia agrară a cununii în Țara Oltului*, București, 1943.

Juvenalis J., *Satirarum Libri quinque*. Lipsiae MCMVIII.

Kaiev A., Русская литература, Ediția II, vol. I, Moscova, 1958.

Krayer Hoffman, *Kleine Schriften zur Volkskunde*, Basel, 1946.

Lavedan Pierre, *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*, Paris, 1931.

Marian Simion Fl., *Nunta la români*, București, 1890.

Pamfile Tudor, *Agricultura la români*, București, 1913.

Pitiș G. I., *Obicee de ale plugarilor în Țara Oltului*, în „Convorbiri literare", 1892.

Rădulescu Codin C. și Mihalache D., *Sărbătorile poporului cu obiceiurile, credințele și unele tradiții legate de ele. Culegere din părțile Mușcelului*, București, 1909.

Schmidt Wilhelm, *Das Jahr und seine Tage in Meinung und Brauch der Romänen Siebenbürgens*, Hermanstadt, 1866.

Teodorescu G. Dem., *Încercări critice asupra unor credințe, datine și năravuri ale poporului român*, București, 1874.

Voronca Elena, *Datine și credințe populare române*, Cernăuți, 1903.

Vasilescu Lăudatu, *Cununa anului*, în „Muguri", an. XIX, Buzău, 1943.

Cocișiu I., *Cîntece de seceriș*. Manuscris. Arhiva Institutului de etnografie și folclor, București, 1951.

https://biblioteca-digitala.ro

Tip I

Com. Rebra
Inf. Paraschivo Govriloaie, 21 ani
Maria Nedelea, 61 ani

Mg. 1434 ω
9. 7. 1958

Rubato ♩ = cca. 46 (♪ = 32)

1 Dĭ u — nė cu — nu — nă vin'

Com. Rebra
Inf. Saveta Buhai, 19 ani
Marta Buhai, 17 ani
Onița Mîte, 40 ani
Raveca Pop, 38 ani

Mg. 1434 I
9. 7. 1958

Rubato ♩ = cca. 36 (♪ = 72)

2 Co — bo — rîm dĭn dĭal cu pcĕaț'

Com. Rebrișoara
Inf. Raveca Goarță, 38 ani
Rafila Burduhoș, 46 ani

Fg. 5660 a
26. 9. 1930

Molto rubato ♩ = cca. 56

3 Dĭ un — dė cu — nu — na plea — că

Com. Parva
Inf. Tiroana Strugari, 70 ani
Viroana Rus, 49 ani
Marta Strugari, 60 ani
Paladia Scurtu, 64 ani
Marta Dumitrescu, 62 ani

Mg. 1439 x
13. 7. 1958

Rubato ♩ = cca. 40

4 Co — bo — rîm din dĭal cu pcĭa — tră

Dė la hol — dă să še ra — tă n

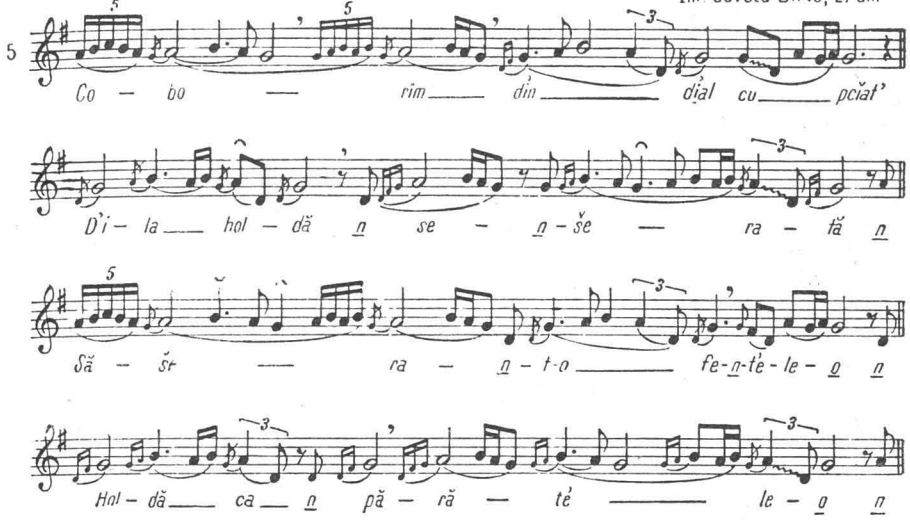
să — še ra — t-o fe — tĭ — le

Hol — dă ca pă — re — tĭ — le

https://biblioteca-digitala.ro

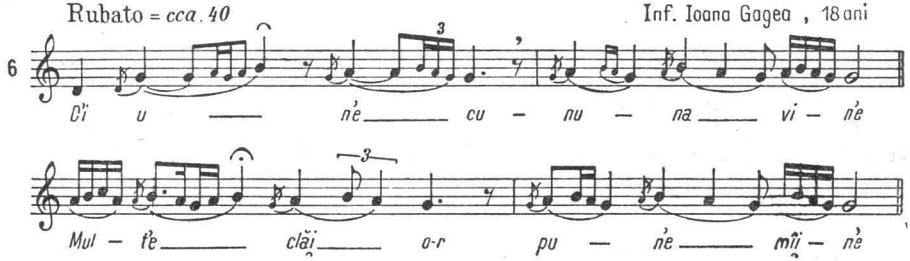
Mg. 1439 m
13. 7. 1958

Rubato ♩ = cca. 54

Com. Parva
Inf. Saveta Bîrte, 27 ani

Mg. 506 b
16. 6. 1955

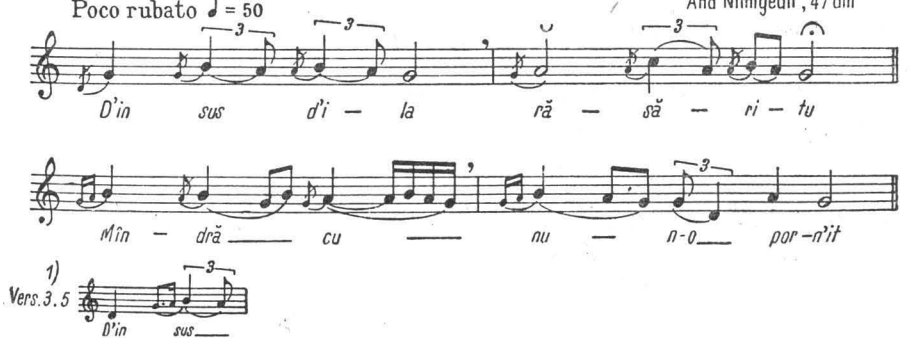
Rubato = cca. 40

Com. Ilva Mică
Inf. Ioana Gagea, 18 ani



Fg. 5645 a
29. 9. 1935

Poco rubato ♩ = 50

Com. Leşu
Inf. Maria Precup, 31 ani
Reghina Tăpălagă, 31 ani
Ana Nimigean, 47 ani

https://biblioteca-digitala.ro

Com. Leșu
Inf. Maria Precup, 51 ani
Ana Nimigean, 67 ani
Caterina Cagea, 44 ani
Reghina Tăpălagă, 51 ani

Mg. 585 i
21. 11. 1955

Poco rubato ♩= 50

8

D'in sus — dî — la — să — ri — tu

Mîn — dră — cu — nu — n-o por — nit

manuscris (Dariu Pop)

Com Ilva Mare
Inf. Lucreția Cătună, 64 ani

9

Se — ce — ra — t-o fe — ti — le

Hol — dă — ca — pă — re — ti — le

Mg. 551 K
23. 8. 1955

Com. Nepos
Inf. Grup 15 fete

Poco rubato ♩= 36 (♪= 72)

10

Cu — nu — ni — ța grî — u — lui

D'i — pe — vîr — vu dea — lu — lui

Fg. 5703 a
3. 9. 1936

Com. Susenii Bîrgăului
Inf. Rodovica Axente

Poco rubato ♩= 46

11

Cui a — du — šem cu — nu — na — re

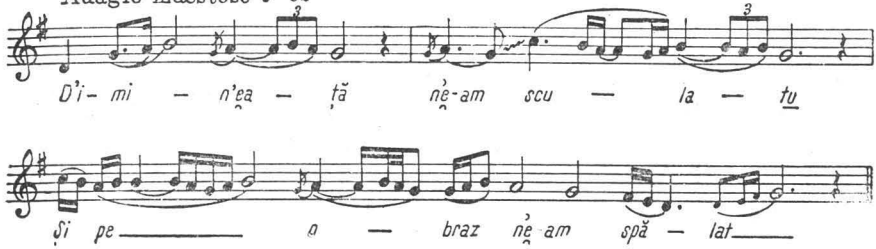
Di — la — lă — cu — cu hol — da

https://biblioteca-digitala.ro

Mg. 132/2 Cluj

Com. Feldru

Adagio maestoso ♩= 52

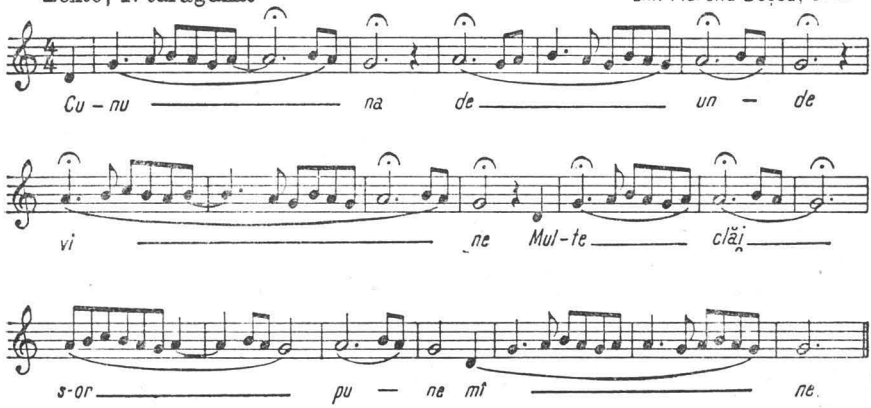
12

Manuscris (Dariu Pop)

— 1951

Com. Maieru

Lento, f. tărăgănat

Inf. Aurelia Boșca, 61 ani.

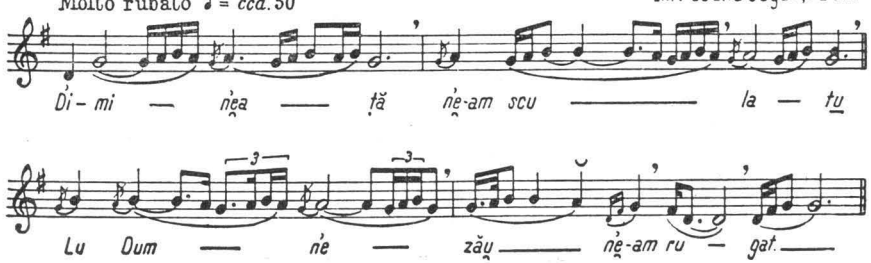
13

Mg. 585 g.

21. 11. 1955

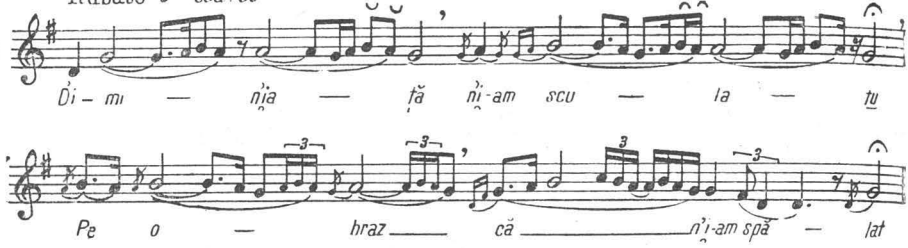
Com. Sanț

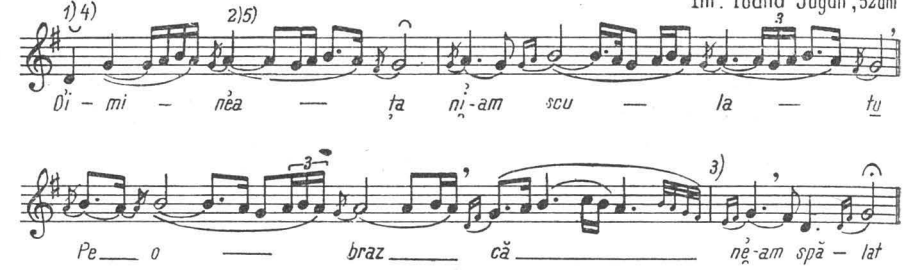
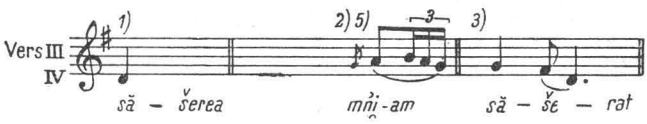
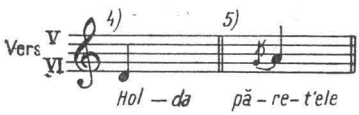
Molto rubato ♩ = cca. 50

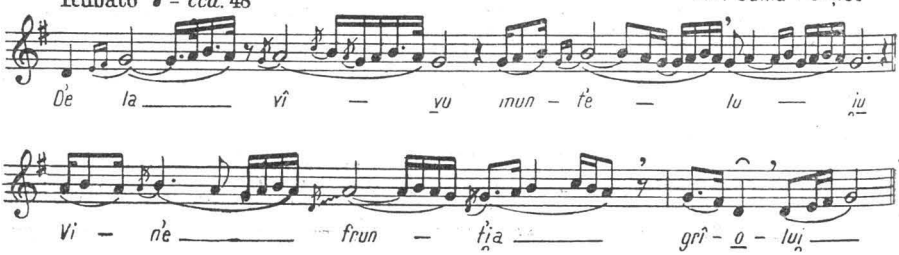
Inf. Ioana Jugan, 72 ani

14

https://biblioteca-digitala.ro

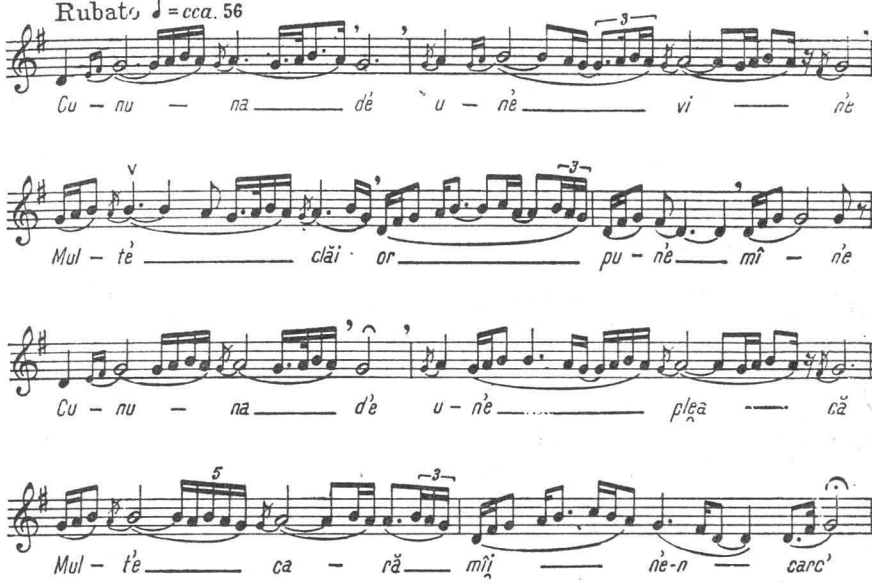
Disc 555b
11. 11. 1935
Rubato ♩ = cca. 50

Com. Șanț
Inf. Ioana Jugan, 52 ani
Rodovica Rus, 35 ani

Fg. 5506
11. 9. 1935
Rubato ♩ = cca 60

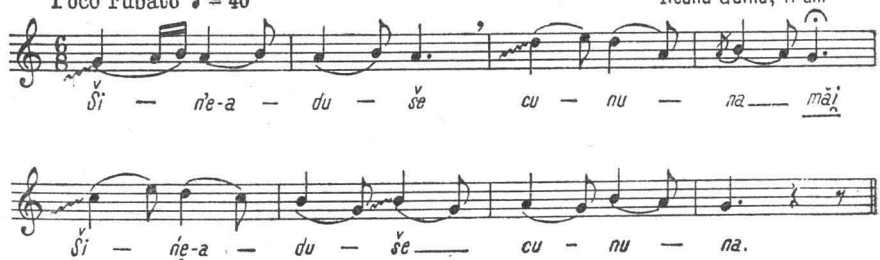
Com. Șanț
Inf. Ioana Jugan, 52 ani

Fg. 5535b
12. 9. 1935
Rubato ♩ = cca. 48

Com. Șanț
Inf. Sănia Porțius –

https://biblioteca-digitala.ro

Mg. 541 c
18. 8. 1955
Rubato ♩ = cca. 56

Com. Șanț
Inf. Ioana Jugan, 72 ani

Subtip I

Fg. 5689 a
1. 9. 1936
Poco rubato ♩ = 40

Com. Bistrița Bîrgăului
Inf. Florica Tomoroga, 22 ani
Ileana Găină, 17 ani

https://biblioteca-digitala.ro

Tip II

Fg. 5717 b
4. 9. 1936
Poco rubato ♩ = 72
Com. Cristur Șieu
Inf. Irina Cîmpan

20 Cu - nu - na dè un - dè vi - nè

Fg. 7283
18. 2. 1939
Poco rubato ♩ = 80
Com. Gledin
Inf. Veronica Samson — Măriuca Ursa

21 1) Doam nè Da dè u - nè-i cu - nu - na

Vers II 1) Doam - nè

Fg. 7121 a
11. 9. 1958
Poco rubato ♩ = 58
Com. Solovăstru
Inf. Marișca Șerbănet

22 Doam — nè Dï-u-nï-am fă - cut cu - nu — na

Doam - nè Dè la lo - cu' cu hol — da

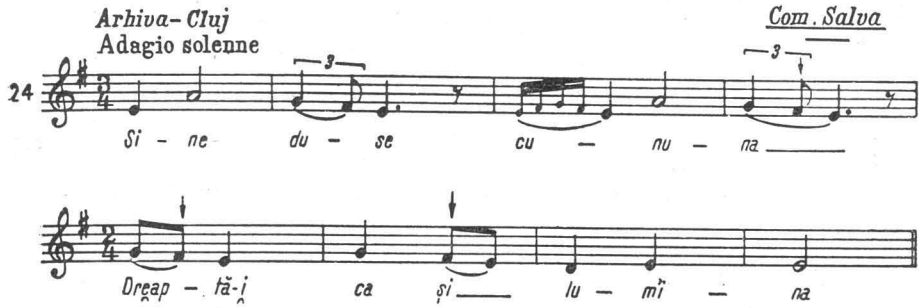
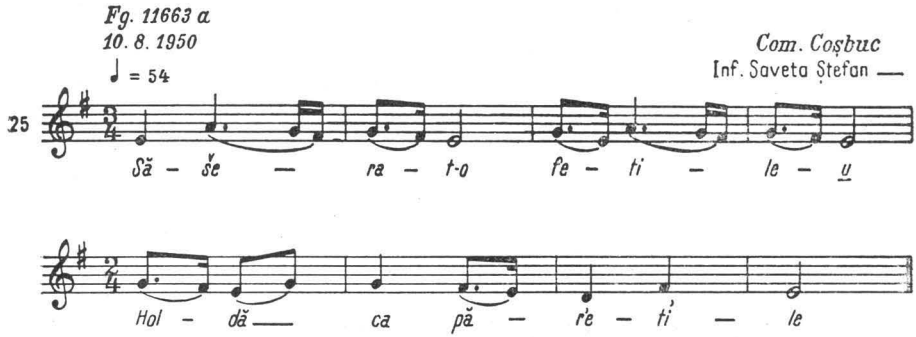
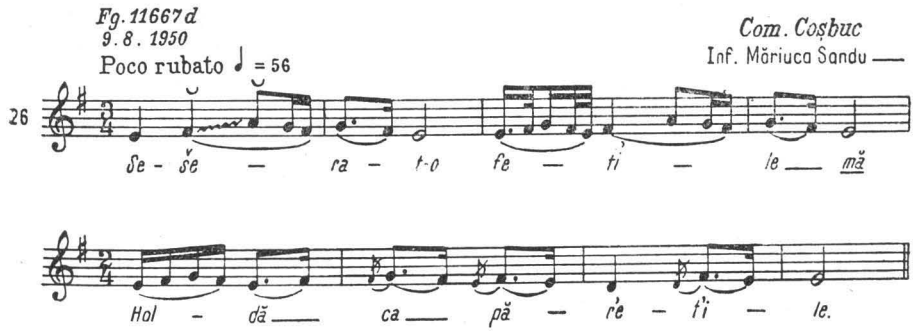
Fg. 13067 d
– 8. 1929
Poco rubato ♩ = 62
Com. Șieu
Inf. Floarea Dumbrăvan, 28 ani

23 Doam — nè Da dè un - dè-i cu — nu — na

Doam — nè Dè la lo - cu cu hol — da.

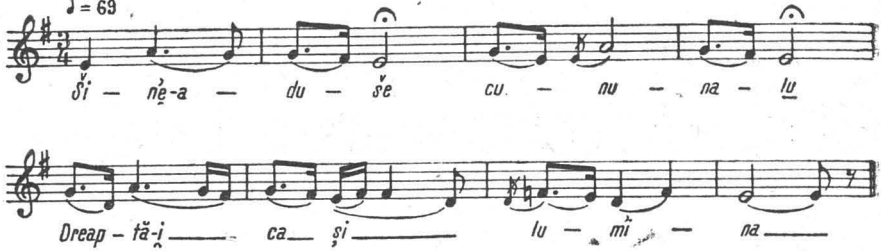
https://biblioteca-digitala.ro

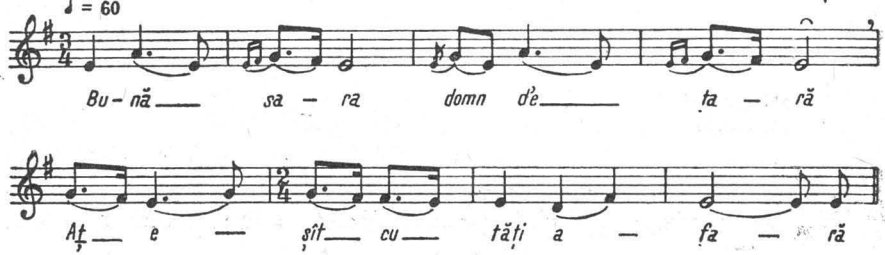
Subtip I

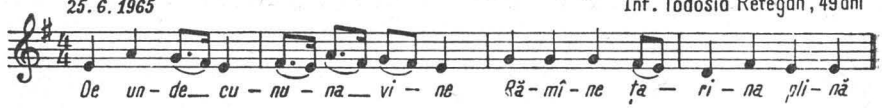


https://biblioteca-digitala.ro

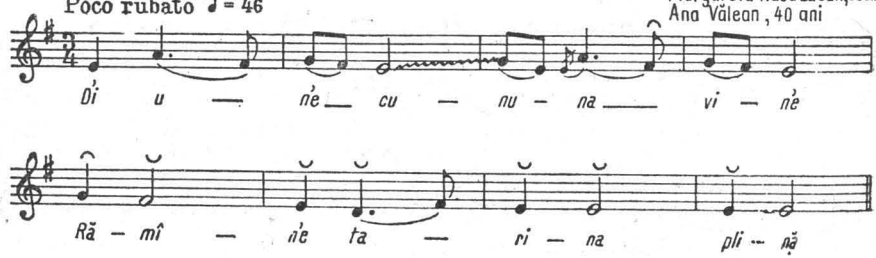
Fg. 11674 b
5.8. 1950
♩ = 69

Com. Mocod
Inf. Floare Dănoaie —
Pălăguța Filimon —

Fg. 11706 c
9. 8. 1950
♩ = 60

Com. Suplai
Inf. Firuca Gavrilaș —

Manuscris (Dariu Pop)
25. 6. 1965

Com. Căianul Mic
Inf. Todosia Retegan, 49 ani

Com. Mintiu
Inf. Maria Bălan, 38 ani
Raveca Brosmălean, 36 ani
Maria Lesah, 34 ani
Viorica Năsăudean, 20 ani
Ana Bălan, 37 ani
Margareta Năsăudean, 26 ani
Ana Vălean, 40 ani

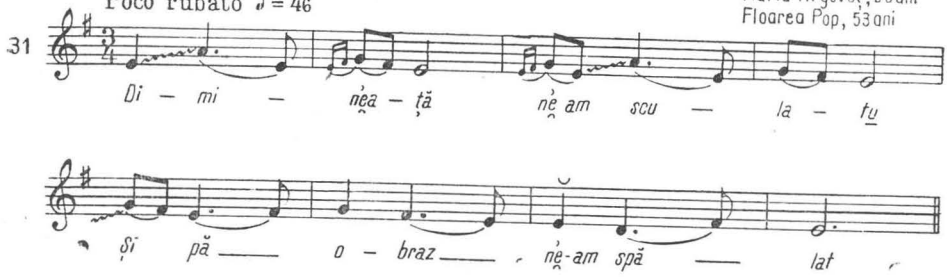
Mg. 1851 ×
17. 5. 1961
Poco rubato ♩ = 46



https://biblioteca-digitala.ro

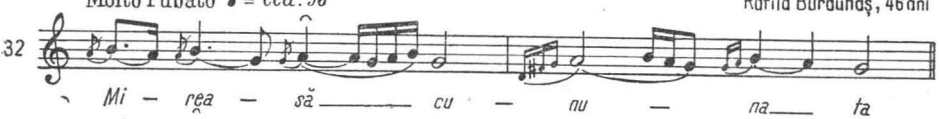
Mg. 1853b
21. 5. 1961
Poco rubato ♩ = 46

Com. Zagra
Inf. Victoria Feți, 33 ani
Anuța Cristea, 25 ani
Maria Tîrgoveț, 25 ani
Floarea Pop, 53 ani



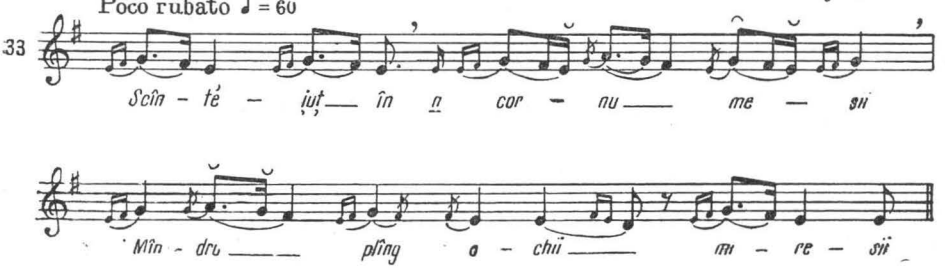
„Gogea miresii" (Tip I)

Fg 5560 b
26 9 1935
Molto rubato ♩ = cca. 56

Com. Rebrișoara
Inf. Raveca Goarță, 38 ani
Rafila Burduhaș, 46 ani

„Cîntecul miresii" (Tip II)

Mg 506 c
16 6 1955
Poco rubato ♩ = 60

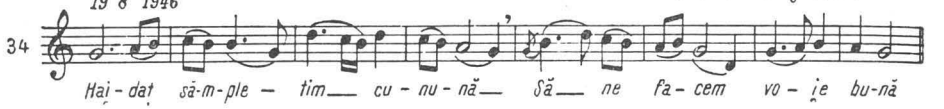
Com. Ilva Mică
Inf. Ioana Gagea, 18 ani



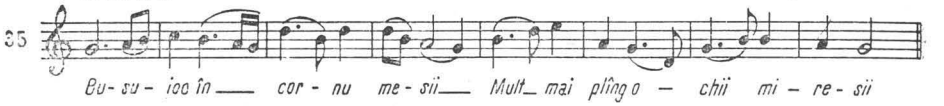
https://biblioteca-digitala.ro

„Cîntecul cununii"

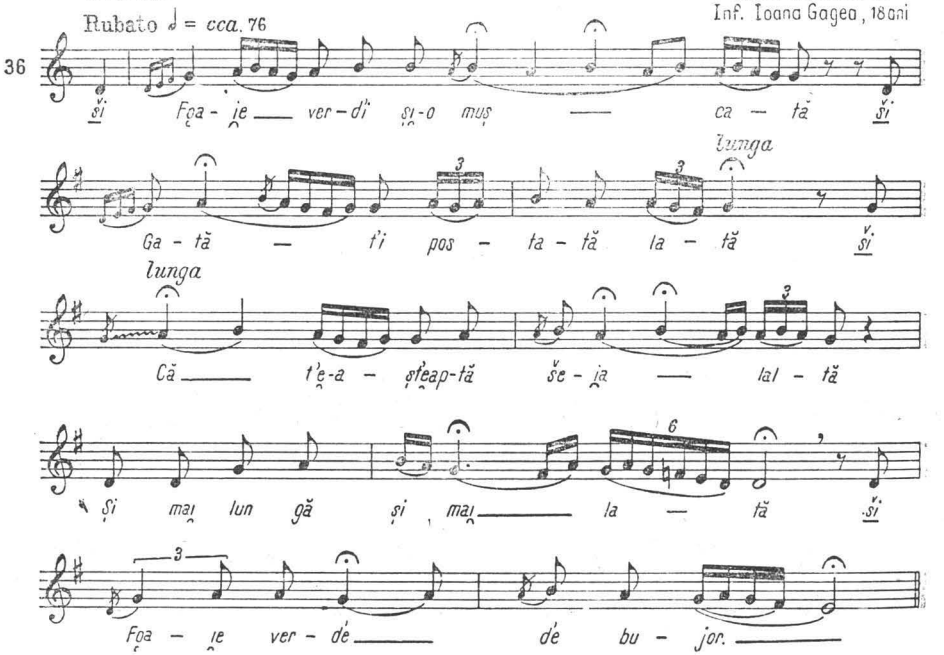
F. A. 3513
19 8 1946

Com. Muscelul Mare-Hunedoara
Inf. Petru Dinga, 55 ani

„Cîntecul miresii"

F A. 3513
19.8. 1946

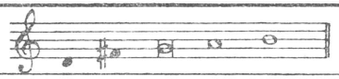
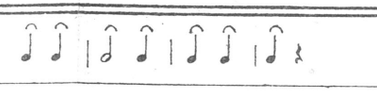
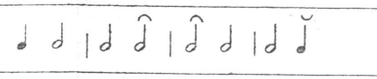
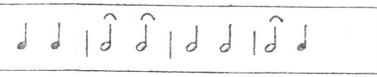
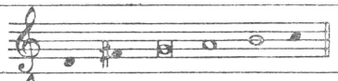
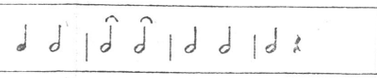
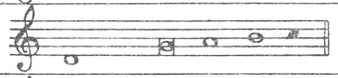
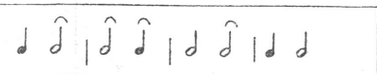
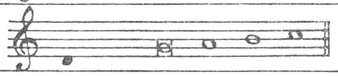
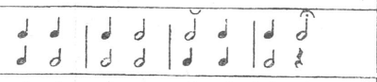
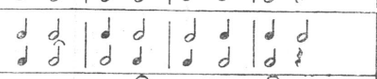
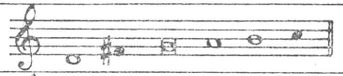
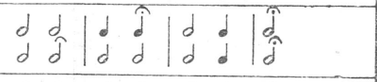
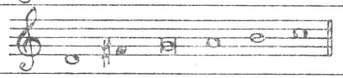
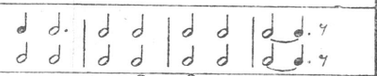
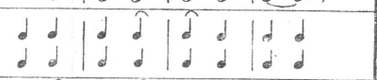
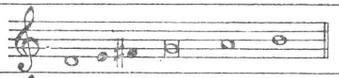
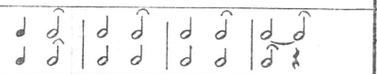
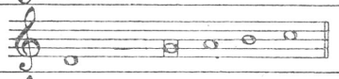
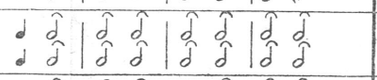
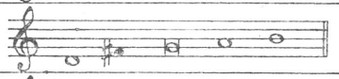
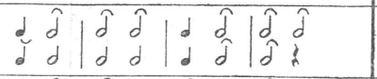
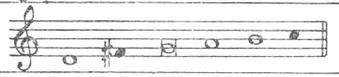
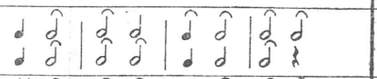
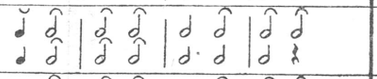
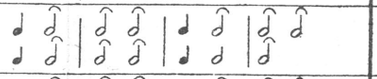
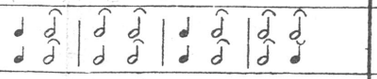
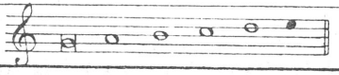
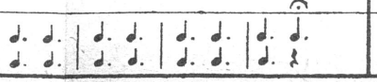
Com. Muscelul Mare - Hunedoara
Inf Petru Dinga, 55 ani

„Cîntec la prășit"

Mg. 504 a
15. 6. 1955

Com. Ilva Mică
Inf. Ioana Gagea, 18 ani

https://biblioteca-digitala.ro

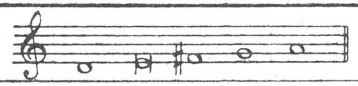
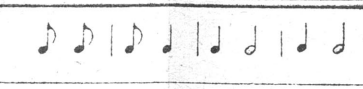
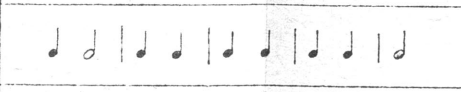
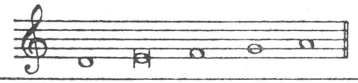
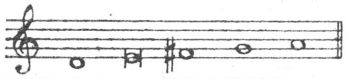
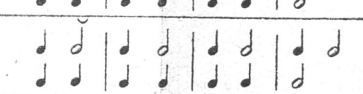
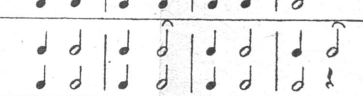
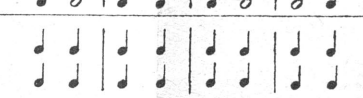
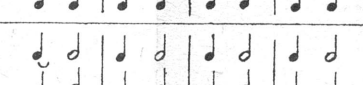
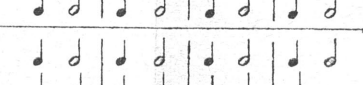
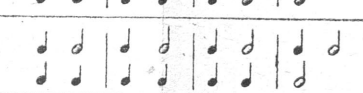
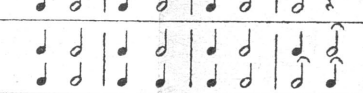
TABEL REZUMATIV CU DATE MUZICALE ŞI LOCALITATEA

TIPUL I

Nr.	Documentul	Scara	Măsura	Tempo	Metronom	Forma	Cadenţe	Ritm	Localitatea
1	*Mg. 1434 w*		*Fără*	Rubato	♩ = cca 46 (♪ = cca. 92)	A = a+b	A_1		*Rebra*
2	*Mg. 1434 l*	,,	,,	,,	♩ = cca. 36 (♪ = cca. 72)	,,	,,	,,	,,
3	*Fg. 5660 a*	,,	,,	Molto rubato	♩ = cca. 56	,,	,,		*Rebrişoara*
4	*Mg. 1439 x*	,,	,,	Rubato	♩ = cca 54	,,	,,		*Parva*
5	*Mg. 1439 m*		,,	,,	,,	,,	,,		,,
6	*Mg. 506 b*		,,	,,	♩ = cca. 40	,,	,,		*Ilva Mică*
7	*Fg. 5645 a*		,,	Molto rubato	♩ = cca 50	,,	,,	vers 1 / vers 2	*Leşu*
8	*Mg. 585 i*	,,	$\frac{3}{4}$	Poco rubato	♩ = 50	,,	,,	,, 	,,
9	*Manuscris (Dariu Pop)*		*Fără*	,,	—	,,	,,	,, 	*Ilva Mare*
10	*Mg. 551 K*		$\frac{4}{4}$	,,	♩ = 36	,,	,,	,, 	*Nepos*
11	*Fg. 5703 a*	,,	*Fără*	,,	♩ = 46	,,	,,	,, 	*Susenti Bîrgăului*
12	*Fonoteca Cluj 136/2*		,,	,,	♩ = 52	,,	,,	,, 	*Feldru*
13	*Manuscris (Dariu Pop)*		$\frac{4}{4}$	,,	—	,,	,,	,, 	*Maieru*
14	*Mg. 585 g*		*Fără*	Molto rubato	♩ = cca.50	,,	,,	,, 	*Şanţ*
15	*Disc. 555 b*		,,	,,	♩ = cca.58	,,	,,	,, 	,,
16	*Fg. 5506*	,,	,,	,,	♩ = cca 60	,,	,,	,, 	,,
17	*Fg. 5535 b*	,,	,,	,,	♩ = cca 48	,,	,,	,, 	,,
18	*Mg. 541 c*	,,	,,	,,	♩ = cca 56	,,	,,	,, 	,,
		,,			**Subtipul I**				
19	*Fg. 5689 a (Mg. 1217 g)*		$\frac{6}{8}$	Poco rubato	♩. = 40	A+B A=a+b B=c+d	,,		*Bistriţa Bîrgăului*

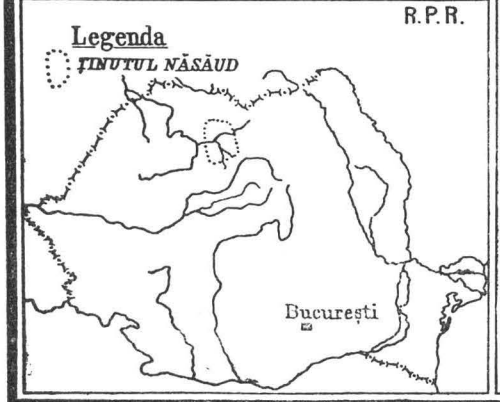
TABEL REZUMATIV CU DATE MUZICALE ŞI LOCALITATEA

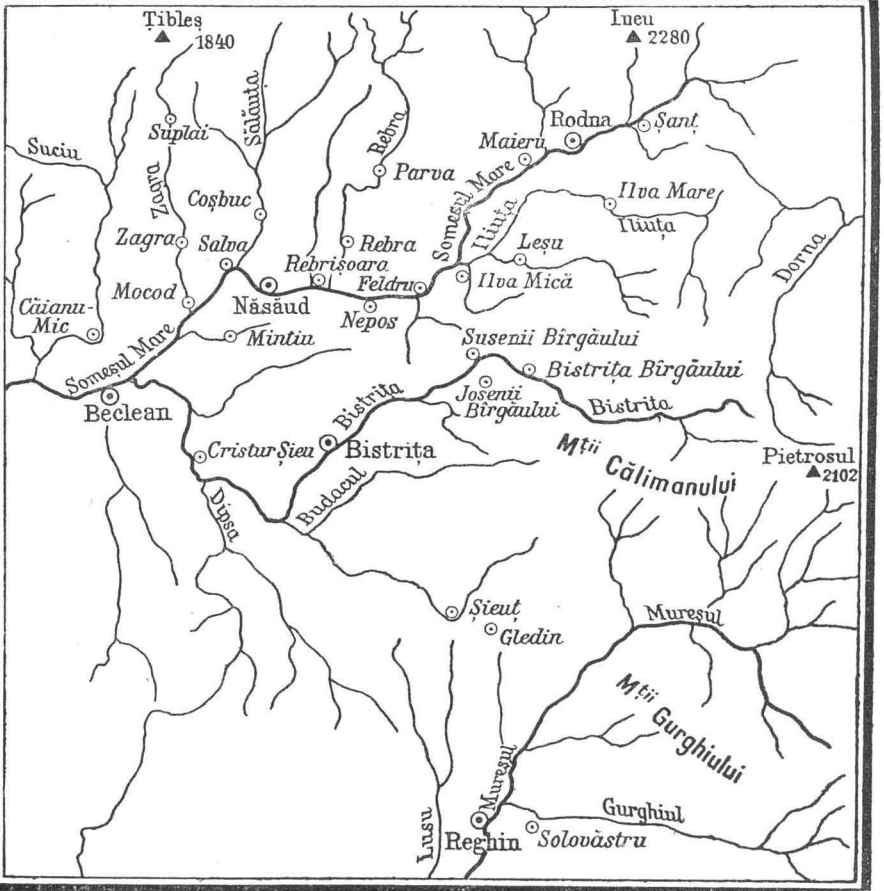
TIPUL II

Nr.	Documentul	Scara	Măsura	Tempo	Metronom	Forma	Cadenţe	Ritm	Localitatea
20	*Fg. 5717 b*		$\frac{3}{4}$	Poco rubato	♩ = 72	A (A = a+b)	A_1		*Cristur Şieu*
21	*Fg. 7283 d*	,,	$\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$	,,	♩ = 80	*Refren* + A (A = a+b)	A_1		*Gledin*
22	*Fg. 7121 a*		$\frac{4}{4}$	,,	♩ = 58	*Refren* + A ,, + B	A_1 B_2		*Solovăstru*
23	*Fg. 13067 d*	,,	,,	,,	♩ = 62	,,	,,	,,	*Şieuţ*
		,,			**Subtipul I**				
24	*Fonoteca Cluj*		$\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$	Giusto	—	A+B (A = a+a') (B = b+c)	A_1 B_1		*Salva*
25	*Fg. 11663 a*	,,	$\frac{3}{4}$	,,	♩ = 54	,,	,,		*Coşbuc*
26	*Fg. 11667 d*	,,	$\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$	Poco rubato	♩ = 56	,,	,,		,,
27	*Fg. 11674 b*	,,	$\frac{3}{4}$	,,	♩ = 69	,,	,,		*Mocod*
28	*Fg. 11706 c*	,,	$\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$	,,	♩ = 60	,,	,,		*Suplai*
29	*Manuscris (Dariu Pop)*	,,	$\frac{4}{4}$	—	—	A+B (A = a+b) (B = b+c)	,,		*Căianul Mic*
30	*Mg. 1851 x*	,,	$\frac{3}{4}$	Poco rubato	♩ = 46	A+B (A = a+a') (B = b+c)	,,		*Mintiu*
31	*Mg. 1853 b*	,,	,,	,,	,,	,,	,,		*Zagra*

ȚINUTUL NĂSĂUD-REGIUNEA CLUJ

Localitățile în care s-a cercetat cîntecul de secerîș

Tip I melodic	Tip II melodic
Rebrișoara	*Cristur Șieu*
Rebra	*Gledin*
Parva	*Solovăstru*
Nepos	*Șieuț*
Feldru	
Ilva Mică	**Tip II melodic** subtip 1
Leșu	*Salva*
Maieru	*Coșbuc*
Șanț	*Mocod*
Ilva Mare	*Zagra*
Tip I melodic subtip 1	*Suplai*
Bistrița Bîrgăului	*Mintiu*
	Căianu Mic





https://biblioteca-digitala.ro

ASPECTE ETNOGRAFICE ALE PĂSTORITULUI ÎN MOLDOVA DE SUD

(Regiunea cursului inferior al Siretului)

ION VLĂDUȚIU
Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București

10-I-1965

În studiile privind practicarea păstoritului la noi, apărute în literatura de specialitate, s-a acordat cu precădere atenție tratării problemelor referitoare la practicarea acestei ocupații în zonele de munte, precum și problemelor legate în general de vărătul animalelor la munte fie de către grupurile de populație ce se ocupau în principal cu creșterea animalelor, fie de către agricultori.

Studiile care cuprind și aspecte ale creșterii animalelor în zonele de cîmpie, de baltă sau de luncă sînt extrem de puține. Unele din ele conțin numai acele laturi ale modului de creștere a animalelor care sînt legate în chip direct de iernatul animalelor de către păstorii transhumanți.

Sub raport etnografic, păstoritul în regiunea cursului inferior al Siretului nu a fost cercetat pînă în prezent și, în consecință, interesul științific pentru cunoașterea trăsăturilor caracteristice locale, precum și a trăsăturilor ce fac parte integrantă din caracteristicile generale ale păstoritului românesc, este foarte mare.

În cele ce urmează, vom releva numai cîteva aspecte de cultură materială legate de practicarea păstoritului în regiunea cursului inferior al Siretului. Vom căuta să redăm trăsăturile caracteristice tradiționale ale tîrlelor și stînelor. Ca bază ne servesc mărturiile etnografice inedite culese în mod nemijlocit din regiunea menționată.

Ocupația principală a locuitorilor din satele situate în regiunea cursului inferior al Siretului este și în prezent, la fel ca în trecut, agricultura. În această privință sînt foarte grăitoare și datele statistice referitoare la repartiția suprafețelor de teren pe categorii de folosință ale comunelor din regiunea de care ne ocupăm, date primite de la sfaturile populare respective pentru anul 1964. Pentru exemplificare redăm suprafețele de

https://biblioteca-digitala.ro

teren pe categorii de folosință ale comunei Vulturu din raionul Focșani și ale comunei Piscu din raionul Galați. Astfel, din suprafața de 4 758 ha a comunei Vulturu, terenul arabil cuprinde 3 813 ha, pășunea 294 ha, via 346 ha, iar din suprafața de 4 381 ha a comunei Piscu, terenul arabil cuprinde 3 734 ha iar izlazul numai 470 ha. Datele statistice arată limpede rolul covîrșitor pe care îl are agricultura în ocupația populației din aceste sate. Aceeași situație era și în trecut în majoritatea satelor din zona menționată.

Creșterea animalelor a constituit și în trecut ca și în prezent o ocupație secundară a locuitorilor din satele situate în regiunea cursului inferior al Siretului. Se creșteau oi, vaci, boi și cai. Capre se creșteau într-un număr foarte redus. Oile se creșteau pentru lînă, brînză, miei și pielicele de miei. Vacile erau ținute pentru lapte și pentru munci agricole, iar boii și caii numai pentru muncile agricole.

Atît cornutele mari cît și cornutele mici erau ținute în timpul verii pe imașul sau izlazul satelor respective iar în perioada de iarnă în gospodăria proprietarului.

Locuitorii din satele situate în regiunea cursului inferior al Siretului au avut un contact strîns cu păstorii transhumanți datorită, pe de o parte, faptului că prin aceste sate trecea unul dintre drumurile pe care coborau de la munte oierii cu turmele lor cînd se îndreptau spre bălțile Dunării la iernat, iar pe de altă parte, pentru că în hotarul unor sate unii dintre acești oieri transhumanți se opreau cu animalele lor pentru a le ierna.

După cum am putut stabili în cursul cercetărilor noastre pe teren, pe acest drum coborau la iernat în principal oierii transilvăneni originari din Bretcu și Covasna, care intrau apoi în bălțile Dunării pe la Vădeni. Unii dintre aceștia însă, după cum ne precizau ciobanii mai în vîrstă, se opreau la iernat pe la Nănești și Măicănești, alții se trăgeau la iernat la pădure la Șerbești. Este important de reținut faptul că unii dintre păstorii transhumanți rămîneau cu animalele lor și la vărat în hotarele satelor în regiunea de care ne ocupăm. Ciobanii mai bătrîni își amintesc, de pildă, că dintre bretcani au rămas să-și văreze oile la Suraia și la Nănești ; acolo oierii transhumanți transilvăneni și-au făcut stînă proprie, aparte de a locuitorilor din sat.

Dintre locuitorii acestor sate numai un număr foarte restrîns de oameni aveau ocupația de ciobani și se angajau pentru perioada de vară să îngrijească oile unei tîrle sau alta, alcătuite de către oamenii din satul respectiv. În legătură cu aceasta subliniem un aspect ce prezintă un deosebit interes sub raport etnografic. Este vorba de înțelesurile denumirilor ce se dau în satele regiunii cercetate celor care se ocupă cu îngrijirea animalelor. Cei care îngrijesc oile sînt denumiți în aceste sate cu denumirea de *mocani*. Locuitorii din sat care se ocupă cu agricultura denumesc pe ciobanii de la oi numai cu termenul de *mocani*. Este de reținut faptul că și ciobanii se consideră *mocani* și folosesc termenul pentru a-și indica profesia de ciobani. Prin urmare, în această regiune sensul care se dă termenului *mocan* este sinonim cu cel de cioban. Există și expresii cum sînt „mocănia noastră" sau „așa e vorba mocanilor", care ele însele sînt concludente.

https://biblioteca-digitala.ro

Sensul în care este folosită aici denumirea de *mocan* este deci cel profesional. Faptul prezintă însă mult interes dacă reţinem că se consideră mocani înşişi ciobanii originari din aceste sate situate în regiunea cursului inferior al Siretului şi că ei nu atribuie această denumire exclusiv păstorilor transhumanţi transilvăneni ce treceau prin satele respective cu turmele lor. Dar asupra acestei chestiuni nu este locul să ne oprim aici prea pe larg.

Locuitorii din satele cercetate posedau de regulă un număr mic de oi, cîte 3 —5 pînă la 10 oi. Cei care aveau peste 10 oi erau foarte puţini. Sătenii, pentru a-şi văra animalele, tocmeau mocani din sat şi formau o stînă. Stînele se formau de obicei în jurul datei de 1 mai şi durau pînă la 26 octombrie (Sf. Dumitru, după calendarul pastoral) cînd avea loc răvăşitul oilor. Stînele vechi, tradiţionale, fac parte din categoria aşa-numitelor „stîne cu rîndul" întîlnite şi în alte regiuni de cîmpie învecinate. Fiecare stăpîn de oi îşi lua în întregime venitul de la oile sale, plătind pe ciobani pentru îngrijirea animalelor şi plătind aparte izlazul. Ciobanii aveau în sarcina lor în principal îngrijirea oilor. Ei ajutau de asemenea la mulsul oilor.

Tîrlele în această regiune sînt aşezate de obicei pe izlazul satului, unde stau de la începutul verii şi pînă la răvăşitul oilor. Tîrla are ca elemente principale componente : *hierbătoare*, *stînă*, *comarnic*, *strungă*, *perdea*, *tîrlă* unde dorm oile, *ţarc* pentru sterpe, *corturi* în care se adăpostesc ciobanii. În unele cazuri există încă un element al tîrlei şi anume *bordeiul*.

Precizăm că în satele din regiunea cercetată termenul de *tîrlă* se foloseşte îndeosebi pentru a marca locul unde se culcă oile, indiferent dacă este în tîrla propriu-zisă sau pe miriştea unui cetăţean.

Structura tîrlei, adică amplasarea diverselor elemente componente ale tîrlei, nu este identică în întreg cuprinsul regiunii cercetate. În această privinţă relevăm următoarele categorii de tîrle : a) tîrle formate din *stînă*, *comarnic* şi *hierbătoare*, toate trei sub acelaşi acoperiş cu strungă, ce are *cotar* şi se află în imediata prelungire a comarnicului, cu *ţarc* pentru oi sterpe, cu *perdea* de stuf şi cu *tîrlă* în faţa comarnicului unde se odihnesc oile noaptea (fig. 1). La aceste tîrle comarnicul se află situat în mijloc, între *stînă* şi *hierbătoare*, sub acelaşi acoperiş ; b) tîrle formate din *stînă* şi *comarnic* aflate sub acelaşi acoperiş, cu *hierbătoare* şi *corlon*, făcută aparte, lîngă stînă, cu *strungă* cu *coteţ* ce se prelungeşte imediat de la comarnic, cu *perdea* din stuf (fig. 2). La aceste tîrle, din comarnic se intră cu laptele proaspăt muls direct în stînă unde se şi prelucrează ; c) tîrlă formată din *stînă* şi *comarnic* sub acelaşi acoperiş, cu *hierbătoare* făcută din stuf, cu *bordei* construit aparte, cu *strungă* cu *cotar* în prelungirea comarnicului, cu *corturi* în tîrla oilor (fig. 3).

Nu considerăm necesar să intrăm aici în analiza chestiunii dacă aceste tîrle aparţin unuia sau mai multor tipuri sau variante de tîrle ; acest lucru este făcut într-o lucrare amplă privind păstoritul transhumant la români. Relevăm numai cîteva trăsături ce caracterizează toate aceste tîrle şi anume : principalele elemente componente ale tîrlei sînt aceleaşi, indiferent de modul lor de aşezare ; denumirea acestor elemente este în

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 1. — Tîrlă cu comarnicul situat între stînă și fierbătoare sub același acoperiș.

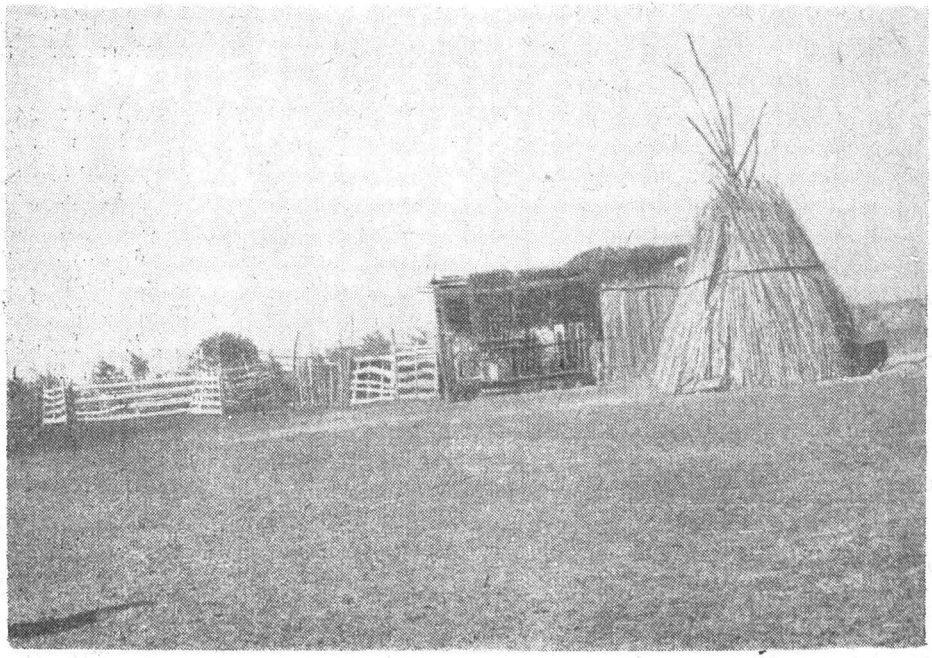


Fig. 2. — Tîrlă cu stînă și comarnicul situate sub același acoperiș, fără bordei.

https://biblioteca-digitala.ro

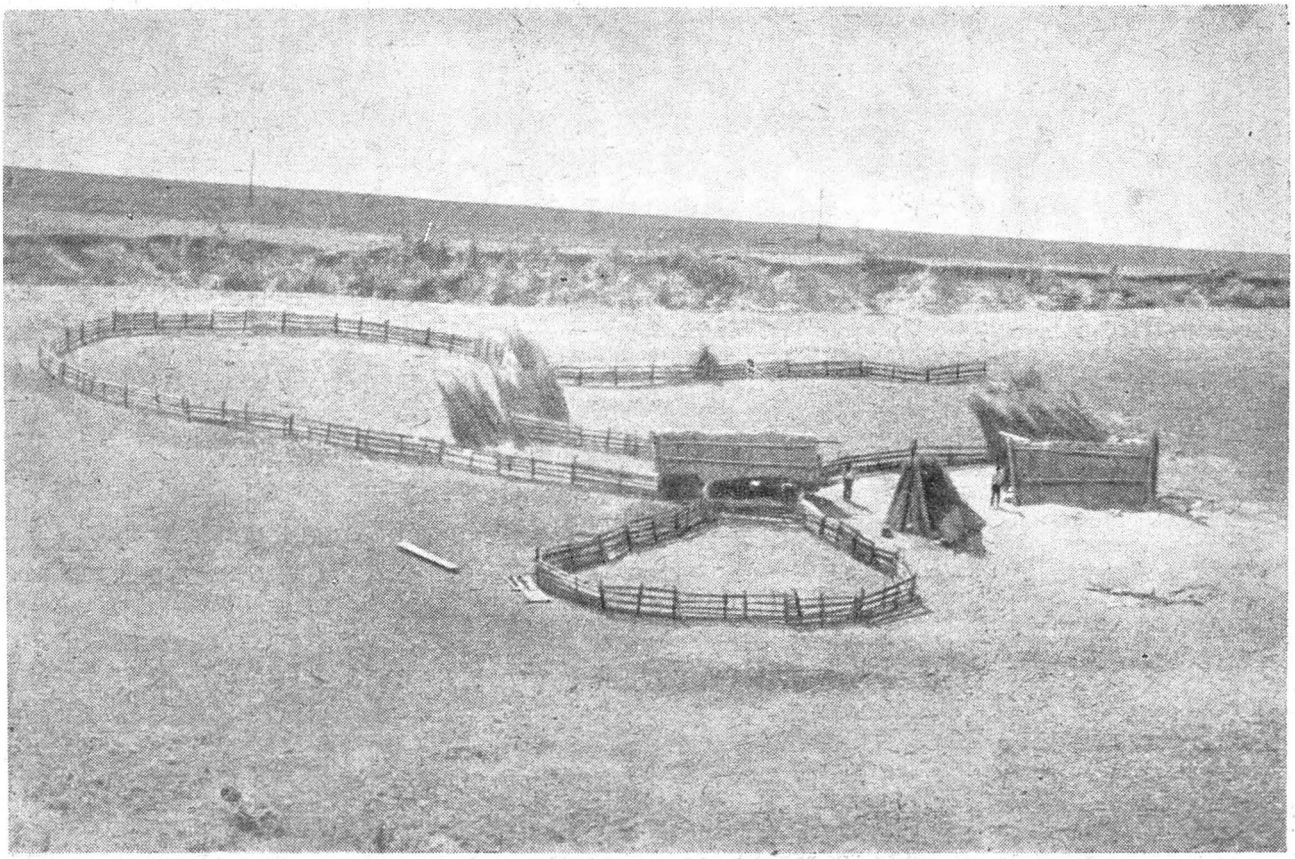


Fig. 3. — Tîrlă cu stînă și comarnicul situate sub același acoperiș și cu bordei aparte.

https://biblioteca-digitala.ro

principal aceeași; strunga are aceeași formă și este așezată în același loc și anume în imediata prelungire a comarnicului ce se află sub același acoperiș cu stîna; la toate aceste tîrle strunga are *cotar* (fig. 4) denumit în unele sate *coteț*, iar în altele *gîtul strungii*; el îndeplinește însă aceeași funcție în toate cazurile.

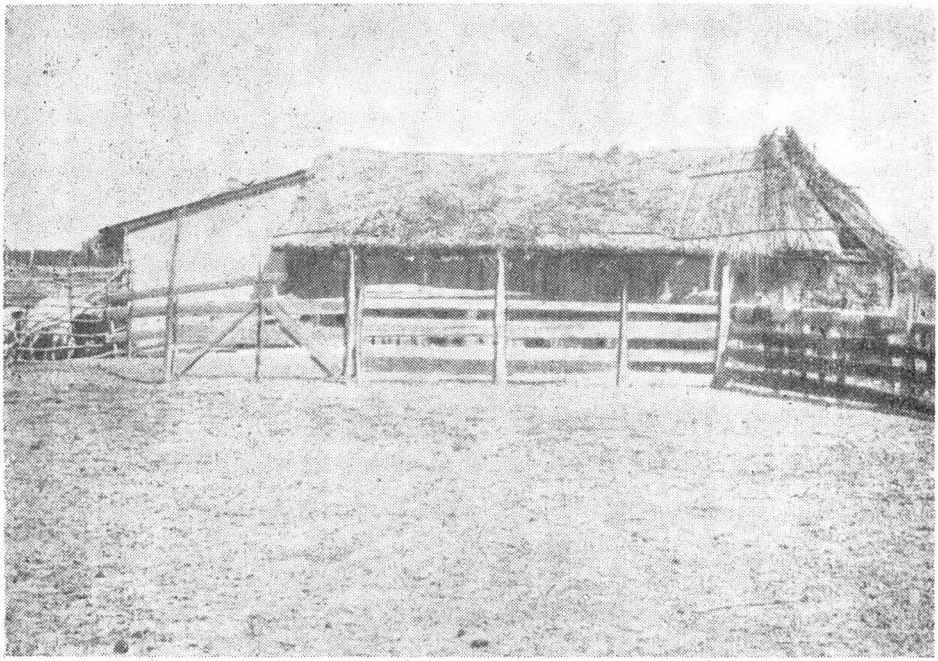


Fig. 4. — Vedere de strungă cu cotar.

Am relevat categoriile de tîrlă din această regiune de șes întrucît din compararea lor cu tipurile de tîrlă ca și cu cele de stînă de pe pășunile de la munte ale unor grupuri de păstori transhumanți se impun anumite concluzii.

În ceea ce privește funcția diverselor elemente componente ale tîrlei specificăm că și în regiunea cercetată stîna este centrul în jurul căreia pulsează întreaga activitate a tîrlei. Încăperea ce poartă în această regiune denumirea de stînă, indiferent de materialul din care este construită, este o încăpere în care nu se face foc. În stînă se încheagă laptele și se prepară cașul. În stînă se află crinta pe care se strînge cașul și polița pe care se pune apoi la dospit. În stînă se țin o parte din uneltele folosite la prepararea produselor lactate precum și alimentele ciobanilor.

În *hierbătoare* se fierbe zărul de urdă. În mijlocul *hierbătorii* este făcut în pămînt *corlonul*. Pe marginea gropii, uneori, sînt fixate în pămînt două *crăcane* pe care se pune *dorunga* — un par gros de lemn ce susține cazanul deasupra focului. Tot în *hierbătoare* se prepară de obicei

https://biblioteca-digitala.ro

şi mîncarea; ciobanii mănîncă însă în comarnic. În *hierbătoare* se ţine uneori şi butoiul de argăseală, cazanul de urdă, masa, bolovani de sare, precum şi *căpăcelele*. În această regiune sînt numite *căpăcele* putinile de dimensiuni mai mici.

În *comarnic* se mulg oile de către ciobani. Aceştia şed pe *scaune* puse lîngă *uşile spătarului*. La uşi există *ştergători* ce feresc genunchii ciobanilor să se ude în timpului mulsului în vreme de ploaie. Comarnicul este podit cu scînduri. Acoperişul comarnicului este făcut fie în două ape, fie într-o singură apă, după tipul de tîrlă respectiv. În comarnic se ţin atîrnate în cuie diverse piese de îmbrăcăminte.

Redăm mai jos şi unele aspecte privind tehnica de construcţie a stînei. Specificăm că materialul de construcţie a stînelor în această regiune este diferit. Unele stîne tradiţionale au pereţii împletiţi din nuiele şi apoi lipiţi cu lut; alte stîne tradiţionale au pereţii făcuţi din stuf. Mai recent au început să se facă şi stîne din scînduri, prinse în tăblii, ce se demontează uşor. Tehnica de construcţie a unei stîne cu pereţii din nuiele o redăm în cele ce urmează: mai întîi se bat *furcile* în pămînt; pe furcile din margine se pun *costoroghi*, pe cele din mijloc *calu*, — o bîrnă mai groasă. De aceasta şi de costoroabe se fixează *căpriorii*, cu cuie de fier. Pe căpriori se bat leţuri de brad sau nuiele şi pe acestea se pune stuf, fie snopi, fie vărsat „la cleşte". Acesta se leagă apoi cu *prăştină* şi dedesupt şi deasupra. În acest fel se asigură ca stuful să nu alunece şi să nu fie luat de vînt. Pereţii stînei se îngrădesc cu nuiele în felul următor: se bat în pămînt pari la o distanţă de cca 25 cm unul de altul şi se împletesc cu nuiele de salcie; apoi se calcă lut şi se lipesc pereţii.

Corturile se pun la *aripa oilor*. Este de semnalat faptul că în trecut în această regiune nu se făceau asemenea *corturi*. Ele au început să fie construite abia în ultimii ani şi servesc ca adăpost ciobanilor.

Un element absolut prezent la toate tîrlele din această regiune este *perdeaua pentru oi*. Ea este făcută de către oamenii din sat împreună cu ciobanii încă de primăvara. Perdeaua se construieşte din stuf şi are o parte din *părcale*. Prin *părcale* se înţeleg *lacri* de *prăştină*, adică aşa numitele „porţi" sau „table" folosite la construirea strungilor. Partea din stuf a perdelei este aşezată în partea dinspre miază-noapte iar cea de *părcale* e în partea dinspre soare.

Cercetarea sub raport etnografic a tîrlelor şi stînelor ce aparţin locuitorilor din satele situate în regiunea cursului inferior al Siretului ne permite să tragem unele concluzii preliminare. Datele etnografice, deşi expuse aici extrem de succint, demonstrează existenţa unor puternice influenţe ale păstorilor transhumanţi, în special ale mocanilor bîrsani, în păstoritul locuitorilor din zona cercetată. Tipul de stînă existent în regiune şi anume cel cu comarnicul situat la mijloc între *hierbătoare* şi stînă este în esenţa sa tipul de stînă de pe păşunile de munte caracteris-

https://biblioteca-digitala.ro

tic unui anumit grup de păstori transhumanți și anume mocanilor bîrsani. Și aceasta în condiții geografice cu totul deosebite. Terminologia de bază a elementelor componente ale tîrlei și stînei, ca de altfel și a uneltelor de muncă asupra cărora nu ne-am putut opri în expunerea de față, demonstrează de asemenea aceleași legături. O analiză istorică comparativă va aduce multe date noi cu privire la legăturile reciproce ale păstorilor locali și a celor care practicau transhumanța trecînd prin această regiune, legături reflectate îndeosebi în cultura lor materială.

https://biblioteca-digitala.ro

PROBLEME ALE SISTEMULUI CINETIC ÎN DANSUL POPULAR ROMÂNESC

Înlănţuirea mişcărilor în diferite formule constituie ceea ce credem că se poate numi sistemul *cinetic* al dansului[1]. Studiul pe care-l încercăm în acest sens implică deci de la început abordarea problemei categoriilor de mişcări şi a construcţiei formulelor coregrafice.

Analiza tipologică efectuată în peste 2000 de exemple a stabilit care sînt elementele cinetice de bază în jocul românesc precum şi repartiţia lor zonală şi regională. Nu adîncim aici această problemă în sistematizarea ei teoretică. Pentru moment este suficient să amintim cîteva din rezultatele la care s-a ajuns.

Astfel, datele noastre arată că, dintre elementele cinetice, paşii simpli şi bătuţi au o răspîndire aproape uniformă în toată ţara. O răspîndire foarte mare dar de grade inegale prezintă paşii încrucişaţi (în faţă sau în spate), paşii de învîrtire, paşii săriţi, paşii „vîrf-toc". Altele, în sfîrşit, au o vitalitate destul de mare în anumite zone (cum sînt bătăile cu palma pe picior într-o mare parte a Transilvaniei, pintenii în unele ţinuturi carpatice, balansurile în Valea Dunării ş.a.), dar sînt sporadice sau inexistente în rest. Aceste trei categorii ilustrează jocul românesc, celelalte mişcări fiind într-o proporţie redusă şi inegal răspîndite.

Analiza se poate limita, firește, la cercetarea acestor elemente. Dar nu acesta este scopul încercării de faţă, ci acela de a urmări modul de înlănţuire al mişcărilor în diverse formule. Pentru aceasta trebuie să ne oprim puţin asupra cadrului dimensional metrico-ritmic pe care se axează materia cinetică.

Cele mai simple unităţi structurale închegate sînt *celulele* ritmice. Nu interesează acum structura lor care va fi studiată aparte [2]. Dimensional, ele se întind de obicei pe durata a o măsură, mai rar pe o jumătate de măsură, sau pe 2 măsuri (în cazul unei celule combinate de tip dohmiac, cu sincopă mediană). Uneori întîlnim şi *semi-celule* (jumătăţi de celule).

Aceste mici unităţi conţin rudimente cinetice care nu ajung pînă la închegări de sine stătătoare, ci au doar un rol auxiliar formaţiilor structurale mai mari : *motivul* şi *figura*, ser-

---

[1] De această problemă ne-am ocupat între altele în : *Clasificarea morfologică a dansurilor populare româneşti*, *Determinarea specificului în dansul popular*, *Brîul mocănesc* (studiu morfologic), *Monografia coregrafică a Mărginimii Sibiului* şi în alte lucrări care au constituit obiectul unor comunicări ţinute în cadrul Institutului de etnografie şi folclor. În articolul de faţă analizăm cîteva din rezultatele la care am ajuns.

Am folosit comparativ şi lucrările : Martin Gy., *Determination of motive types in dance Folklore*, în „Acta Ethnografica ...", Tomus XII, Fasciculi 3—4, Budapesta, 1963 ; A. Giurchescu, *Analiza structurală a dansurilor cu formă fixă* (comunicare).

[2] Într-un studiu asupra ritmului (în pregătire).

https://biblioteca-digitala.ro

vind ca faze introductive, finale sau de legătură, sau făcînd parte integrantă, nediferențiată, din temă.

Motivul ritmic, supraordonat celulei, are și el o întindere variabilă. El poate cuprinde:

a) o celulă simplă + o semicelulă (pe o măsură și jum. sau 3 măs.);

b) 2 celule simple (pe 2 măsuri, rar pe o măsură);

c) 1 celulă combinată de tip dohmiac (pe 2 măsuri);

d) 3 celule simple (pe 3 măsuri sau o măsură și jum.);

e) 1 celulă combinată + 1 celulă simplă (pe 3 măsuri);

f) 2 celule simple + o semicelulă (pe 2 măsuri și jum.);

g) 1 celulă combinată + o semicelulă (idem).

Sistemul cinetic este strîns legat de cel ritmic. Dacă motivul ritmic poate fi analizat independent, motivul cinetic nu poate fi scos din cadrul dimensional al chenarului ritmului care-i trasează precis limitele respective.

Într-adevăr, experiența noastră a dovedit că motivele cinetice se axează — în covîrșitoare majoritate — pe întinderea a 2 măsuri, în cuprinsul cărora gama lor structurală ne apare perfect individualizată. Este nu numai o analogie cu domeniul ritmic ci o suprapunere ușor de intuit în toate cazurile. De aceea considerăm că acestea constituie motivele ritmico-cinetice *primare*, care uneori se pot amplifica prin adăugarea unei *celule-augment*, cu funcție structural-compozițională; în acest caz le numim motive *augmentate*.

Depășirea acestui cadru de 3 măsuri ne duce fie la schimbarea calității cinetice (și deci a motivului), fie la alăturarea a 2 sau mai multe motive cu valori structurale asemănătoare (așa-zisul motiv lărgit) redate *identic* (și atunci este o simplă repetare) *inversat* (prin schimbarea direcției sau a piciorului) sau *modificat* prin înlocuirea unora din elementele cinetice.

Motivul astfel delimitat ridică probleme de ordin compozițional și structural. Primul lucru care ne interesează este construcția însăși a motivului, individualizată printr-o *temă* cinetică proprie. Aceasta cuprinde majoritatea elementelor motivului sau în orice caz pe cele mai caracteristice lui, axate pe schema ritmică respectivă.

Analizînd, în peste 40 de repertorii din țară, posibilitățile structurale pe care ni le oferă jocul românesc, am ajuns la stabilirea următoarelor categorii de motive grupate după tema lor cinetică (în paranteză fiind trecute simbolurile alfabetice prin care sînt desemnate):

1) *Motive de acomodare* (simple, de trecere) (A): < plimbări (A′) / cu pași simpli pe loc (A″)

2) *Motive cu bătăi* (B): < pe sol (B′) / în pinteni (B″)

3) *Motive cu cîrlige* (pași încrucișați) (C): < în față (C′) / în spate (C″)

4) *Motive cu învîrtiri* (V): < propriu-zise (V′) / pe sub mînă (V″)

5) *Motive cu bătăi de palme* (P) < pe picior (P′) / altele (P″)

6) *Motive cu mișcări manuale independente* (M) < ridicări, coborîri etc. (M′) / flexiuni, rotații (M″)

7) *Motive cu mișcări de trunchi* (T) < ridicări, coborîri etc. (T′) / flexiuni, rotații (T″)

8) *Motive cu diverse ustensile* (U) < arme (U′) / altele (U″)

9) *Motive speciale combinate* (S) < acrobații (S′) / mișc. imitative (S″)

https://biblioteca-digitala.ro

Firește este vorba de motivele *pure*, unistructurale. Este însă de la sine înțeles că întîlnim numeroase încrucișări, ceea ce ne furnizează teme cu 2 sau 3 elemente caracteristice[3].

Din analiza a peste 40 de repertorii din țară, reies anumite date pe care le putem urmări după tabelul alăturat. Din acestea se desprind cîteva constatări interesante, de natură a ilustra specificul național și regional.

1) Jocul românesc se bazează în proporție de cca. 90 % pe motivele aparținînd primelor 5 categorii. O relativă răspîndire o au motivele speciale de tip imitativ; celelalte motive bazate pe mișcări de mîini, de trunchi și cu diverse obiecte (des întîlnite în dansurile orientale), sînt foarte rare.

2) Dintre celelalte, motivele de *acomodare* (A′, A″) și cele cu *bătăi pe sol* (B′) au o răspîndire aproape uniformă în jocul românesc.

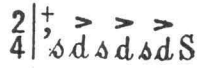
3) Unele categorii de motive sînt mai răspîndite în sudul țării, în special motivele cu *cîrlige* (C′, C″).

4) O descreștere în sens invers se observă la alte categorii de motive: *învîrtirile propriuzise* (V′), *piruetele pe sub mînă* (V″), *bătăile cu palmele* (P′, P″), care prezintă o frecvență maximă în Valea Mureșului, și dispar parțial sau aproape complet în Valea Dunării.

5) Toate categoriile de motive citate sînt aproape egal reprezentate în sudul Transilvaniei; pe versantul opus, ca și în Carpații nordici, situația este, cu unele excepții, asemănătoare. Motivele cu bătăi în *pinteni* (B″) par să crească în frecvență pretutindeni dinspre cîmpie spre munte.

În ce privește construcția motivului mai avem de observat că tema acestuia este încadrată de o *introducere* și un *final*, care, în multe cazuri, sînt încorporate în cuprinsul însuși al temei, avînd aceleași elemente structurale; adeseori ele prezintă schimbări calitative.

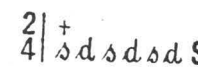
Astfel, introducerea motivului se face de multe ori în anumite regiuni și la anumite tipuri de joc, de obicei la cele de virtuozitate, printr-un pas „vîrf-toc" numit și „pas de contratimp" deoarece el are proprietatea de a transfera accentul pe timpii slabi.



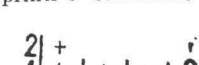
(La toate exemplele date, caracteristicile de bază ale motivului sau figurii apar cu litere și semne îngroșate spre a ieși în evidență).

Uneori acest pas se transformă într-un pas săltat; alteori el este înlocuit printr-o pauză de optime. În orice caz, funcția introductivă este net determinată.

Finalul motivului apare și mai pregnant. De cele mai multe ori el este *ritmic*, fiind exprimat printr-o valoare dublă.

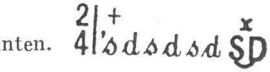


Alteori el este reprezentat printr-o schimbare *structurală*, de obicei un pas bătut



[3] Clasificarea pe care o dăm aici cuprinde numai categoriile principale, care au desigur numeroase subdiviziuni. Spațiul redus ne silește însă la restrîngerea observațiilor noastre.

https://biblioteca-digitala.ro

sau un pinten.  etc. În sfîrşit, el poate fi *celular*, adică prin adăugarea unui

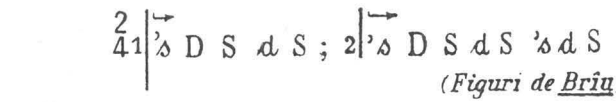
augment care repetă într-o formă concentrată tema motivului

sau îi conferă o altă calitate .

Interesant este că în anumite cazuri finalul, aducînd o schimbare calitativă, devine factorul ilustrativ al temei (v. ex. anterior), care se transferă astfel spre încheierea motivului. Aceasta depinde de funcţia care i se atribuie [4].

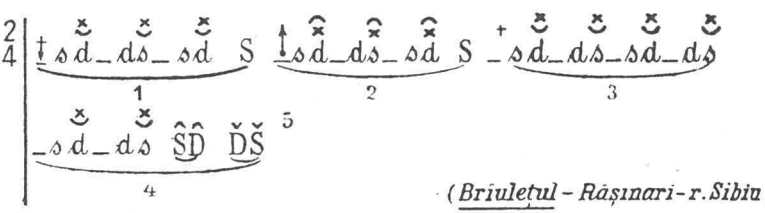
Pornind de la această „idee" coregrafică pe care o reprezintă motivul, ajungem la forma închegată a *figurii* de dans, pe care o vom urmări după criteriile aplicate pînă acum. Din punct de vedere al construcţiei distingem următoarele categorii de figuri :

a) *Figuri simple* — formate dintr-un singur motiv, primar sau augmentat. Vedem deci că deşi coincid dimensional şi structural, cele două etape se diferenţiază prin funcţie.



(Figuri de Brîu)

b) *Figuri dezvoltate* — formate din alăturarea unor motive asemănătoare. Se poate considera că figura cuprinde un motiv iniţial de bază, din care provin şi celelalte prin procedeele cunoscute : *repetare, inversare, modificare,* sau prin combinarea acestora.



(Briuleţul - Răşinari - r. Sibiu)

---

[4] Uneori, de ex., comanda indică ceea ce, după bunul plac al jucătorilor, constituie esenţa motivului sau figurii. Astfel la comanda :

Foaie verde ca aluna,
La călcîi să punem una !

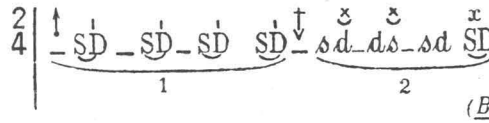
se excută : (*Danţul*, Răşinari, rn. Sibiu). Se vede clar că aici tema motivului este determinată de pintenul final, după intenţia jucătorului care comandă, deşi corpul motivului nu conţine un element asemănător.

[5] 1 = motiv de bază iniţial ; 2 = motiv inversat ; 3 = motiv modificat ; 4 = motiv final modificat.

https://biblioteca-digitala.ro

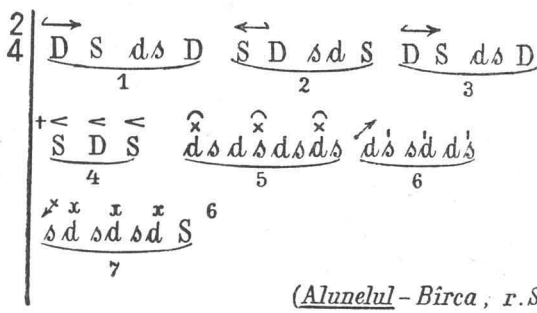
Elementele cinetice principale rămîn aceleaşi, dar figura se dezvoltă dimensional; uneori pînă la alăturarea a patru-cinci motive asemănătoare.

c) *Figuri complexe* — formate prin alăturarea unor motive structural diferite. În forma cea mai rudimentară acestea conţin cel puţin două motive diverse. Dar în compoziţie



(*Brîul Sibiel, r. Sibiu*)

se pot ivi forme foarte ample, în care alăturarea de motive diferite se complică prin procedeele cunoscute de la figurile dezvoltate, astfel că figura poate căpăta dimensiuni impresionante:



(*Alunelul – Bîrca, r. Segarcea*)

Cu privire la răspîndirea zonală a acestor categorii, am constatat că frecvenţa figurilor complexe creşte spre Dunăre şi spre Mureş; în Carpaţi predomină figurile simple şi dezvoltate.

Fără îndoială că această varietate a formelor de construcţie are consecinţe şi pe plan structural. Categoriile tematice pe care le-am stabilit în cadrul motivelor rămîn desigur valabile şi pentru figuri, după cum şi repartiţia regională a acestor categorii nu poate fi mult diferită. Dar mărirea numărului de combinaţii posibile atrage după sine şi o diversificare cinetică, mai ales la figurile complexe, prin însăşi natura lor politematice. Se creează astfel adevărate „conglomerate" structurale.

Categoriile funcţionale interne se pot amplifica şi ele dimensional, la figurile complexe şi, mai puţin, la cele dezvoltate, în modul următor:

a) *Introducerea* figurii poate consta, ca şi la motive, într-un singur element cinetic; dar ea poate fi o celulă, un motiv sau chiar un grup de 2—3 motive.

b) *Tema* conţine cel puţin un motiv, dar se poate amplifica pînă la cuprinderea a 7—8 sau chiar mai multe motive; ele se grupează de obicei în jurul la unul sau mai multe motive-nucleu.

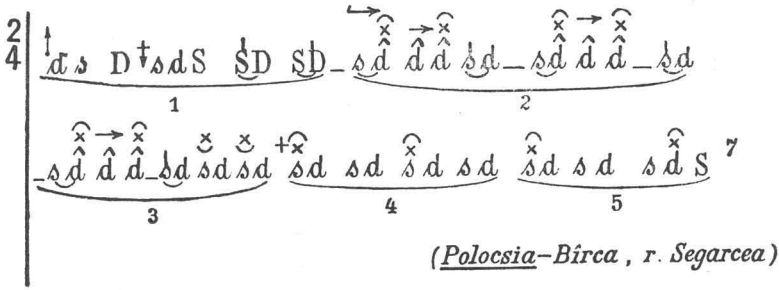
Finalul, ca şi introducerea, poate varia de la un singur element cinetic pînă la un grup de motive.

---

[6] Motivele 1, 4, 5, 6, 7 diferă structural între ele, iar motivele 2—3 nu reprezintă decît inversarea şi repetarea primului.

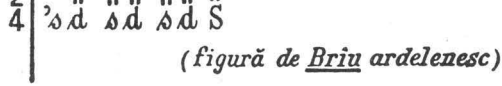
https://biblioteca-digitala.ro

d) În sfîrşit, în afară de aceste părţi principale, pot exista şi faze de trecere, mai mici sau mai mari, formate, de asemenea, din elemente cinetice, celule sau motive. Ele pot apărea nu numai între introducere şi temă sau între temă şi final, dar chiar între motivele-nucleu ale temei. Spaţiul redus nepermiţîndu-ne să redăm variantele combinaţii existente, dăm doar un exemplu ilustrativ :



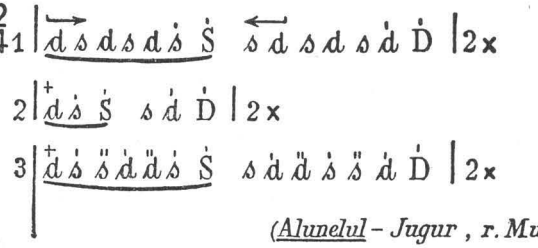
(Polocsia–Bîrca , r. Segarcea)

Dar în construcţia figurilor se disting şi forme de compoziţie mai subtile, bazate pe înlănţuirea unităţilor cinetice în momente expresive ale temei. Aceste unităţi constau, şi în acest caz, din fragmente mai mici sau mai mari (elemente cinetice, celule, motive). Din acest punct de vedere, organizarea figurilor poate fi : a) *singulară* — cînd o singură unitate cinetică este caracteristică ; cazul se întîlneşte mai ales la unele figuri simple :



(figură de Briu ardelenesc)

b) *binară* — unităţile se execută în general de două ori prin repetiţie, inversare sau modificare :



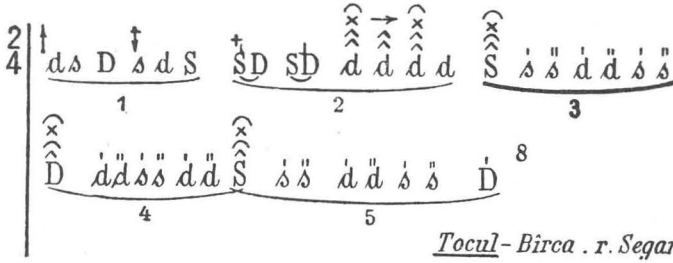
(Alunelul – Jugur , r. Muscel)

---

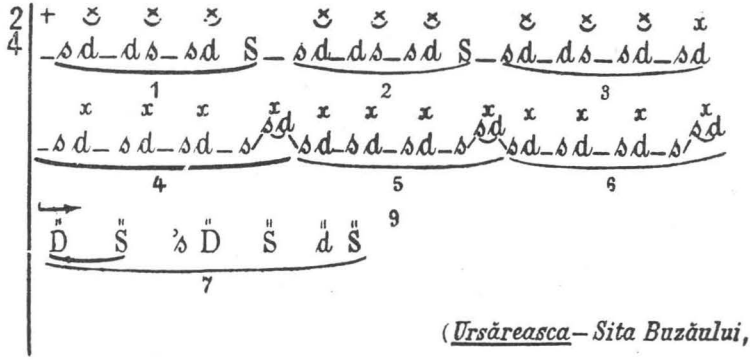
[7] 1 = motiv introductiv ; ultima celulă reprezintă trecerea spre temă ; 2 = primul motiv nucleu din temă ; 3 = motiv de trecere între primul şi al doilea motiv din temă, de la care împrumută elemente ; 4 = al doilea motiv nucleu al temei ; 5 = motiv final ; ultima celulă reprezintă finalul propriu-zis.

https://biblioteca-digitala.ro

c) *ternară* — unităţile se grupează cîte trei; e cazul cel mai interesant, întîlnit mai ales în jocurile dunărene.

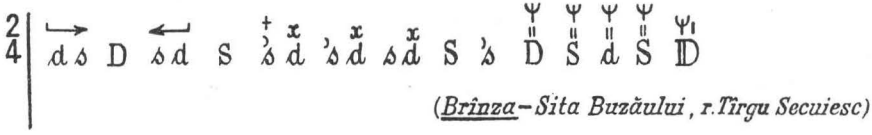


Tocul - Birca . r. Segarcea



(Ursăreasca – Sita Buzăului, r. Tîrgu Secuiesc)

d) *inegală* — cu mai multe elemente repartizate neregulat; este mai frecventă de asemenea în Valea Dunării:



(Brînza – Sita Buzăului, r. Tîrgu Secuiesc)

Firește, aceste tipuri de organizare le întîlnim rareori în formă pură; de cele mai multe ori ele sînt amestecate, dar se observă uşor predominarea unuia dintre tipuri. După cum am remarcat, organizarea ternară şi cea inegală sînt mai puternic reprezentate în Valea Dunării; celelalte au o frecvenţă aproape egală peste tot.

Vom observa în continuare că aceleaşi forme cinetice şi aceleaşi procedee de construcţie se repetă şi în cadrul unui joc întreg. Astfel, din punct de vedere tematic, constatăm aceleaşi

---

[8] 1 = motiv introductiv; 2 = motiv de trecere; 3, 4, 5 = motivele care formează tema; primul e cel de bază, al doilea reprezintă inversarea primului iar ultimul modificarea primului prin adăugirea unui augment semicelular, care constituie totodată finalul figurii (v. şi *Alunelul de la Birca*).

[9] 1 = primul motiv de bază al temei; 2, 3 = repetarea motivului 1; motivul 3 are finalul modificat; 4 = al doilea motiv de bază al temei; 5, 6 = repetarea motivului 4; 7 = motiv final; prima celulă conţine elementele caracteristice (bătăile), care se execută de 3 ori, modificat.

https://biblioteca-digitala.ro

categorii pe care le-am determinat anterior în compoziţia motivelor. Vom putea vorbi deci de următoarele categorii de jocuri[10]:

1) *Jocuri simple* — cu figuri de acomodare: unele hore, jocuri de perechi etc., desfăşurate în plimbare, cu paşi simpli.

2) *Jocuri cu bătăi* — unele *Hore* bătute, *Brîuri* bărbăteşti şi alte jocuri de virtuozitate, mai ales din domeniul carpatic.

3) *Jocuri cu ctrlige* — unele *Hore* oltenești, *Brîuri* bănăţene şi oltenești etc.

4) *Jocuri cu învîrtiri* — aproape toate jocurile de perechi şi în grupuri mici.

5) *Jocuri cu bătăi de palme* — jocurile fecioreşti din Transilvania.

6) *Jocuri cu figuri de trunchi* — nu se întîlnesc în general în folclorul românesc[11].

7) *Jocuri cu figuri manuale* — idem[12].

8) *Jocuri cu diverse ustensile* — se întîlnesc rar, de exemplu unele jocuri cu bîta.

9) *Jocuri cu figuri speciale combinate* — de asemenea rare, de exemplu, unele jocuri groteşti imitative[13].

Este de la sine înţeles că şi aici, ca şi în cadrul mai restrîns al motivelor şi figurilor, materialul cinetic poate fi polistructural.

Aceasta se întîmplă cu atît mai mult cu cît în cuprinsul jocului întreg *tema* prezintă un cadru dimensional adeseori foarte amplu, putînd include nu numai o singură figură, ci mai multe figuri sau chiar mai multe grupuri de figuri, pe care le numim *secţiuni* ale jocului.

Aceasta ne arată, pe de altă parte, cît de mult se pot diversifica procedeele şi formele de construcţie. O amplificare dimensională, similară cu aceea a temei, ne prezintă adeseori şi celelalte momente principale ale jocului: *introducerea* şi *finalul*, care pot consta într-un *element cinetic, o celulă, un motiv, o figură* sau chiar o *secţiune. Fazele de trecere* dintre introducere şi temă, dintre temă şi final sau dintre diferitele părţi ale temei variază ca întindere în acelaşi fel. Nu insistăm asupra diverselor forme care se pot întîlni, deoarece observaţiile noastre nu vor face decît să repete cele constatate anterior asupra compoziţiei motivelor şi figurilor.

Ne rămîne să abordăm o ultimă problemă în acest domeniu şi anume aceea a diverselor maniere de înlănţuire a formelor cinetice. Este ceea ce am denumit *modurile compoziţionale*.

În funcţie, deci, de *succesiunea* pe care o prezintă fazele unui joc, întîlnim următoarele forme:

1) Modul *uniform*: jocul are o singură figură; este mai frecvent în sudul ţării (Oltenia, Muntenia).

2) Modul *fix*: există 2—3 sau mai multe figuri care se execută în aceeaşi ordine, fiecare de un număr determinat de ori; frecvent de asemenea în sudul ţării (Banat, Oltenia, Muntenia).

3) Modul *mobil*: există cîteva figuri specifice jocului care se execută într-o ordine variabilă şi de un număr de ori, de asemenea, variabil, după indicţiile unui conducător (la jocurile de virtuozitate în grup) sau ale bărbatului (la jocurile de perechi); predomină în centrul şi nordul ţării.

---

[10] Cu subdiviziunile menţionate şi la motive.
[11] Ca forme independente, fireşte.
[12] Aceeaşi observaţie ca la punctul precedent.
[13] Nu vom urmări aici repartiţia pe zone a acestor categorii de jocuri, deoarece aceasta nu diferă de repartiţia motivelor şi figurilor similare (v. p. 4 şi 6).

https://biblioteca-digitala.ro

4) Modul *liber*: jocul nu are o schemă precisă ci se desfăşoară prin improvizaţie; este cazul cu jocurile solistice sau cu unele jocuri de grup mai vechi (*Brîul pădurenesc*, *Roata fecioriior* din Oaş etc.); este mai rar întîlnit.

Fiecare mod se poate diviza mai departe în 2 *submoduri*, şi anume:

a) submodul *continuu*, cînd figurile sau motivele se succed schimbîndu-se de fiecare dată;

b) submodul *alternat*, cînd există o figură sau un motiv de bază care se intercalează mereu între celelalte figuri sau motive (cazul *Brîului mocănesc* sau al jocurilor *fecioreşti*, unde figurile de virtuozitate alternează cu o plimbare mai relaxată).

Toate aceste aspecte, ca şi multe altele, pe care din cauza cadrului restrîns al comunicării de faţă nu le abordăm momentan, sînt interesante desigur nu numai pe plan structural dar şi ca momente expresive ale unui joc sau ale unui repertoriu întreg. Menţionînd că posibilităţile de analiză sînt infinit mai numeroase, ne rămîne ca în cîteva cuvinte să facem, pe baza anchetelor zonale, un scurt tablou al repartiţiei formelor cinetice pe teritoriul românesc. Din acest punct de vedere am constatat 3 regiuni principale, care în linii mari se pot delimita după cum urmează:

1) Complexul cinetic al văii Dunării, grupînd partea sudică a Olteniei şi Munteniei, Dobrogea şi probabil părţi din Moldova de sud mai puţin cunoscută. Se caracterizează prin marea frecvenţă a modurilor compoziţionale uniform şi fix, a figurilor de construcţie complexă, cu organizarea adeseori ternară şi inegală, şi a temelor cu cîrlige (de ambele feluri). Prezintă cele mai variate forme de construcţie.

2) Complexul cinetic al Transilvaniei de centru, pe văile Mureşului şi Someşului. Modul compoziţional cel mai frecvent este cel mobil; întîlnim aici în afară de celelalte forme şi o anumită proporţie de figuri complexe, cu organizare diferită de cele dunărene, fiind mai mult de tip binar; predomină temele cu învîrtiri, piruete pe sub mînă şi ponturi.

3) Complexul cinetic carpatic care se dovedeşte perfect individualizat şi unitar din sud pînă în nord. Se caracterizează în general printr-o mare bogăţie de forme, datorită poziţiei lui intermediare, favorabilă împrumuturilor din celelalte două regiuni. Modul predominant este cel mobil, cu tendinţă, pe alocuri, spre cel liber; figurile au o construcţie mai mult dezvoltată sau simplă, cu organizare predominant binară şi singulară; temele sînt foarte variate, cuprinzînd cîrlige, bătăi în pinteni, învîrtiri, uneori şi ponturi şi piruete pe sub mînă.

Cu privire la această repartiţie avem de observat următoarele:

a) Între cele trei regiuni principale se observă numeroase zone de încrucişare ca de exemplu Banatul, Bihorul, Făgăraşul, părţi ale Munteniei de nord şi Moldovei.

b) Cele trei regiuni determinate coincid în general cu ariile mai mari ale dialectelor coregrafice [14]. Există totuşi şi unele nepotriviri care se datoresc ponderii mai mici sau mai mari a factorului cinetic în clasificare.

c) Peste toate deosebirile, se poate intui de pe acum existenţa în sistemul cinetic al dansului popular românesc a unui specific naţional care-l diferenţiază de dansurile popoarelor vecine.

Încheiem observaţiile noastre care nu au putut cuprinde, firesc, decît anumite aspecte ale problematicii, cu speranţa că vom păşi în curînd şi la această ultimă fază.

ANDREI BUCŞAN

---

[14] Vezi A. Bucşan, *Dialecte şi aspecte stilistice în folclorul coregrafic românesc*, în „Revista de folclor", VIII (1963), p. 140—143.

https://biblioteca-digitala.ro

ETNOGRAFIA LA CONGRESUL INTERNAŢIONAL DE LA MOSCOVA

Cel de-al VII-lea *Congres internaţional de ştiinţe antropologice şi etnologice* a avut loc între 3 şi 10 august 1964, la Moscova, în incinta Universităţii „V. M. Lomonosov".

Prin numărul mare de participanţi, Congresul de la Moscova a marcat o creştere simţitoare a interesului ştiinţific pentru studiul antropologiei şi etnografiei. În toate formele de activitate ştiinţifică desfăşurate la Congres s-au ridicat din plin probleme şi metode care frămîntă antropologia şi etnografia contemporană de pe poziţii diferite, multe progresiste, şi s-au dezbătut la un înalt nivel ştiinţific tezele contradictorii în aceste domenii de cercetare.

Lucrările Congresului s-au desfăşurat după un program ştiinţific bine conceput, iar organizatoric permanent susţinut de gazde. În program s-au prevăzut mai multe categorii de activităţi : discuţii protocolare, sugestii şi propuneri tematice şi metodologice cu caracter general şi particular, comunicări ştiinţifice cu caracter individual, pe grupe de probleme, în 27 de secţii ; referate colective în 17 simpozioane tematice ; vizionări paralele de filme documentare ; expoziţii de lucrări de specialitate, reviste şi cărţi, diferite forme tehnice de consultare ştiinţifică şi concluzii cu titlu de hotărîri.

În referatul de deschidere, preşedintele Congresului, prof. S. P. Tolstov, directorul Institutului de etnografie din Moscova a prezentat tendinţele actuale, direcţiile principale şi problemele orientării ştiinţifice etnografice în U.R.S.S. În acest referat s-a subliniat însemnătatea studierii culturii populare în monografii colective şi complexe a proceselor etnice de formare şi dezvoltare a naţiunilor socialiste sovietice, a efortului de stabilire a unei periodizări etnografice pentru epocile mai vechi.

Întrucît asupra problemelor şi metodelor dezbătute la acest Congres pînă în prezent au fost publicate la noi în ţară de către specialiştii antropologi cîteva dări de seamă cu titlu de informare documentar-ştiinţifică, în cele ce urmează prezentăm un succint expozeu referitor exclusiv la contribuţia etnografiei la Congres.

Problemele de etnografie actuală s-au dezbătut conform „Programului activităţilor ştiinţifice şi oficiale" în următoarele secţii de comunicări : secţia de teorie şi metodologie, secţia de forme şi instituţii sociale, de cultură materială, de paleoetnografie, etnobotanică şi etnozoologie, de etnolingvistică, de artă populară, credinţe religioase şi mitologie, de etnografie aplicată, de geografie etnică, geografia continentelor şi muzeologie.

Din expunerea programatică a problemelor secţiilor în domeniul etnografiei, reiese că sistematizarea materialelor prezentate s-a efectuat în linii generale atît în direcţia obiectului cît şi a metodelor de cercetare. O atenţie deosebită s-a acordat problemelor ce ţin de obiectul etnografiei :

— etnogeneza unor popoare vechi şi noi
— structura socială şi etnică a unor comunităţi mai mult sau mai puţin cunoscute
— dezvoltarea culturală şi a progresului economic şi social
— ocupaţiile de bază (păstorit, agricultură etc.) şi ocupaţiile anexe (meşteşuguri etc.)
— zone şi comunităţi istorico-etnografice şi cartarea lor.

În problemele de metodologie a etnografiei mai dezbătute au fost :

— metoda comparativ-istorică,
— metoda de cartografiere a faptelor de cultură materială şi spirituală şi
— metodele matematico-statistice şi de calcul cu maşinile de calcul.

https://biblioteca-digitala.ro

Dezbaterea pe larg, întîi a problemelor de obiect şi metodă în etnografie şi apoi a unor materiale inedite referitoare la viaţa şi cultura unor comunităţi etnice, mai mult sau mai puţin cunoscute, au scos în evidenţă marea dezvoltare pe care a luat-o această disciplină în vremea noastră, interdependenţa şi multiplele ei resurse de investigaţie şi generalizare. Ca un corolar al acestei dezvoltări s-a urmărit cum derivă cu necesitate şi converg cu precădere disciplinele cu caracter de ramuri ştiinţifice ale etnografiei: etnobotanica etnozoologia, etnolingvstica, etnopsihologia, etnosociologia etc. În structura lor, dezbaterile în domeniul etnografiei contemporane au fost prin excelenţă axate pe concret, ceea ce le-a făcut să capete un viu ecou în masa congresiştilor. Amploarea lor a deplasat, de multe ori, centrul de greutate al Congresului pe materialul şi contribuţia etnografică. Un aport esenţial la precizarea unor categorii etnografice l-au adus oamenii de ştiinţă materialişti.

Participanţii de formaţie idealistă au purtat discuţii mai ales pe tema etnologiei comparatiste. Tezele etnografiei ecologice au fost combătute de mulţi congresişti.

S-au dezbătut cu această ocazie conceptele de mod de viaţă şi formă de cultură, de component cultural, de unităţi şi complexe culturale, de paralelisme şi antagonisme etnografice, de „integrare" şi „dezintegrare culturală", de culturalizare şi „acculturalizare", de proces etnocultural etc.

Confruntarea congresiştilor de formaţie ideologică diferită, de pe poziţii teoretice uneori contradictorii, a scos în evidenţă unele laturi noi ale problemelor în discuţie, referitoare la obiectul şi metoda de lucru, şi au marcat necesitatea unei argumentări multilaterale şi în substanţă mai complete a problemelor ridicate pe planul etnografiei internaţionale.

Din tematica programată pe secţii, pe care am expus-o mai sus, s-au reluat unele teme ce au fost prelucrate de colective de muncă de specialişti şi tratate în cadrul simpozioanelor, insistîndu-se asupra aspectelor lor teoretice actuale. S-a remarcat din plin unitatea eforturilor comune în elucidarea unor preocupări noi ale problematicii majore ce ţin de disciplinele lor social-istorice angajate la Congres.

O contribuţie importantă la unele probleme de etnografie comparată, dezbătute în Congres, au adus şi oamenii de ştiinţă de culoare. Comunicările lor în secţii şi referatele în simpozioane au fost în măsură să lămurească cînd unele aspecte necunoscute ale cercetării în cauză cînd aspecte eronat interpretate pînă acum, în deosebi în domeniul etnogenezei lor, a complexelor culturale, a influenţelor culturale suferite pe diferite căi, a aşa-zisei „acculturalizării" şi a altor multiple faţete ale culturii lor spirituale în plină transformare contemporană.

Dintre problemele etnografici dezbătute în cadrul simpozioanelor menţionăm: teoria lui L. H. Morgan de periodizare a societăţii primitive în lumina etnografiei moderne; raportul între nomazi şi sedentari; etnografia urbană şi industrială; etnografia agrară; etnogeneza popoarelor vechi şi noi; relaţiile istorico-culturale a populaţiilor din zona Pacificului; comunităţile istorico-etnografice din regiunea carpatică; metodele de redactare a atlaselor etnografice; metodele de fixare a artelor populare etc.

Ţara noastră a fost reprezentată printr-o numeroasă delegaţie condusă de prof. acad. dr. Ştefan Milcu, vicepreşedintele Academiei R.P.R. şi preşedintele „Comitetului naţional pentru antropologie şi etnografie". Din delegaţie au făcut parte şi etnografi, cercetători din institutele ştiinţifice ale Academiei R.P.R. şi cercetători din unităţile muzeale ale „Comitetului de stat pentru cultură şi artă".

Delegaţii români au participat activ, pe categorii de specialitate şi grupe de interese ştiinţifice, atît în secţii cît şi în simpozioane. În secţii, comunicările susţinute, prin modul cum au fost tratate şi prin discuţiile purtate în jurul lor, au mărit interesul pentru etnografia română. Dintre problemele abordate menţionăm:

https://biblioteca-digitala.ro

Studiul formelor vechi de viaţă şi cultură a obştiilor săteşti şi a unor relaţii etnoculturale dezbătut în secţia „forme şi instituţii sociale" în comunicările : V. V. Caramelea, *Contributions à l'étude de la forme sociale de la communauté villageoise — une méthode de reconstruction de ses phases* ; Romulus Vulcănescu, *Élèments de droit coutumier pastoral roumain* ; V. A. Georgescu, *La place de la coutume dans le droit des états féodaux roumains jusqu'au milieu du XVII-e siècle.*

Criteriile de clasificare tipologică a unor elemente de cultură materială s-au dezbătut în secţia de „cultură materială" în comunicările : I. Vlăduţiu, *Критерии классификации элементов материальной культуры у скотоводческого населения* ; C. Irimie, *Beiträge zur Typologie der bäuerlichen Industrieanlagen Rumäniens* ; P. H. Stahl, *La force motrice des moulins traditionnels en Roumanie (à la fin du XIX-e siècle).*

Problemele de „etnografie arheologică" (*de ritologie, de unităţi şi complexe arheculturale*) au fost dezbătute în secţia de „paleoetnografie" în comunicările : V. Dumitrescu, *L'unité de civilisation de l'Europe Sud-Orientale pendant l'époque néolithyque et la signification ethnique de cette unité* ; E. Comşa, *„Типы жилищ на территории PHP в эпоху неолита"* ; G. Diaconu, *Les autochtones et le rôle des peuples migrateurs dans la région du Bas-Danube aux III-e et IX-e siècle* : G. Cantacuzino, *Aspects des rites funeraires et des croyances néolithiques à la lumière des fouilles de Cernica* ; E. Bujor, *Contribution à l'étude des rites funeraires du La Tène en Dobroudja, partant des observations recueillies au cours des fouilles de Mirighiol* ; S. Comănescu, *Un célèbre monument roumain d'un permanent intérêt historique et ethnographique* (*Tropheum Trajani*) ; C. Mateescu, *Le paléolithique de Vădastra* ; M. Nica, *Le travail et l'emploi des outils appartenant à la civilisation de gravier de Farcaşele.*

Rolul ocupaţiilor în comuna primitivă s-a dezbătut în secţia de „etnobotanică şi etnozoologie" în comunicările : O. Necrasov şi M. Bulai, *L'élevage, la chasse et la pêche, durant le Néolithique en Roumanie.*

Valoarea tradiţiei în arta populară s-a dezbătut în secţia de „artă populară" în comunicarea : Corina Nicolescu, *La tradition roumaine et byzantine de la céramique populaire roumaine.*

Moduri de viaţă şi forme de cultură europeană s-au dezbătut în secţia „Europa" în comunicările : Radu O. Maier, *„Производство известии в западных карпатах Румынии* ; N. Dunăre, *Type pendulaire double dans la vie pastorale carpathique* ; V. Butură, *Der Terassenackerbau in den Hochzonen der Rumänischen Karpathen* ; Georgeta N. Stoica, *Systèmes de chauffage chez les Roumains* ; P. Petrescu, *La classification des constructions annexes dans les fermes paysannes de Roumanie* ; Fl. B. Florescu, *Les premiers ethnographes roumains.*

Importanţa muzeelor etnografice în aer liber şi unele metode de conservare a pieselor muzeale s-au dezbătut în secţia de „muzeologie" în comunicările : M. Mihalcu, *Contribution à l'étude de l'émploi des hautes polymères à la conservation d'objets d'art* ; G. Pallade şi A. Drăgănescu, *Observations sur les méthodes de traitement et de conservations des objets antiques en métal et les systèmes de restauration de le céramique ancienne* ; T. Focşa, *„Le musée du village et le problème des musées ethnographiques en plein air.*

Membrii delegaţiei române au participat la unele simpozioane, cum este cel asupra teoriei lui L. H. Morgan referitor la tehnica periodizării societăţii primitive în lumina etnografiei moderne, la cel al relaţiilor dintre nomazi şi sedentari etc., şi au intervenit activ şi documentat asupra unor referate colective în simpozioanele ce au avut contingenţe cu obiectivele şi sarcinile etnografiei româneşti. În simpozionul referitor la comunitatea istorico-etnografică a regiunii carpatice, au fost infirmate şi combătute unele teze eronate asupra originii poporului român şi a caracterului unor influenţe române în această comunitate ; în simpozionul de etnografie agrară s-au remarcat din punct de vedere metodologic şi tehnic obiecţiile delegaţiei noastre în problema creării unei arhive centrale europene de documente legate de viaţa popoarelor cu o

https://biblioteca-digitala.ro

intensă activitate agrară ; în simpozionul privitor la alcătuirea atlaselor etnografice s-a analizat şi expus punctul de vedere român în legătură cu propunerea de alcătuire a unui atlas etnografic european paralel cu alcătuirea atlaselor etnografice naţionale.

Delegaţia română a prezentat la „expoziţia cărţii" un stand de cca. 100 de publicaţii, de specialitate, care după închiderea expoziţiei au fost donate bibliotecii Universităţii „V. M. Lomonosov". De asemenea, au fost prezentate un lot de 7 filme documentare („Căluşarii", „Muzeul Satului", „Sîmbra oilor, un obicei juridic", „Un meşteşug milenar", „Album de artă populară", „Crestături în lemn" şi „Ceramica artă milenară"), unele din acestea fiind ilustraţii documentare la comunicările ţinute în secţii. Filmele româneşti au obţinut un succes deplin, fiind vizionate de mai multe ori, în cadrul galei de filme documentare.

Luînd contact nemijlocit cu reprezentanţii etnografiei străine, pe probleme de interes major în mişcarea ştiinţifică internaţională, etnografii români au avut ocazia, în aceste condiţii, să participe la discuţii importante şi să-şi aducă aportul la aceste probleme în dezbateri publice, ceea ce a constituit un prilej important de difuzare a rezultatelor etnografiei române.

Din analiza aspectelor generale ale activităţii etnografiei în etapa actuală pe plan internaţional, reiese şi pentru etnografia română, necesitatea informării stăinătăţii asupra problemelor majore ale etnografiei române. Numai astfel rezultatele la care a ajuns etnografia română în anii puterii populare vor fi cunoscute, apreciate şi valorificate în ţări străine şi de oamenii de ştiinţă străini.

Al VII-lea „Congres internaţional de ştiinţe antropologice şi etnologice" de la Moscova din 1964 a fost o sinteză bogată şi a cercetărilor de etnografie din lumea întreagă. Contribuţia Congresului în domeniul etnografiei actuale, sesizată sumar în aspectele ei majore, în această scurtă dare de seamă, va deveni mai comprehensivă în complexitatea ei abia după publicarea integrală a materialelor Congresului.

ROMULUS VULCĂNESCU

DOUĂ CONGRESE FOLCLORICE INTERNAŢIONALE

Lucrările Secţiei de literatură populară orală din cadrul celui de-al VII-lea Congres Internaţional de antropologie şi etnologie, Moscova, august 1964 şi Congresul Societăţii Internaţionale pentru cercetarea naraţiunilor populare, Atena, septembrie 1964.

Cele două congrese internaţionale care au avut loc în anul 1964 au oferit cercetătorilor literaturii populare ocazia de a dezbate principalele probleme ale disciplinei lor, de a face un util schimb de vederi şi de informaţii ştiinţifice şi de a constitui unele organisme menite să promoveze pe viitor colaborarea internaţională în domeniul cercetării folclorului literar.

La secţia de literatură orală din cadrul celui de-al VII-lea Congres internaţional de antropologie şi etnografie, cele 48 de comunicări prezentate au pus în dezbatere următoarele probleme :

Rolul colectivităţii şi al individului, a tradiţiei şi improvizaţiei în creaţia literară orală (comunicările : P. S. Bogatîrev, U.R.S.S., *Tradiţie şi improvizaţie în creaţia populară* ; V. M. Jirmunski, U.R.S.S., *Tradiţia şi improvizaţia creatoare la povestitori populari din Asia centrală;*

https://biblioteca-digitala.ro

G. Ortutay, Ungaria, *Legile transmiterii tradiţiei orale*; H. Strobach, R.D.G., *Variaţie şi variabilitate în cîntecele populare tradiţionale*; S. M. Stoikova, Bulgaria, *Tradiţia şi inovaţia în cîntecele populare bulgare*).

Principiile clasificării literaturii populare, criteriile de determinare a genurilor şi modurile de sistematizare a materialelor folclorice în cadrul diferitelor genuri. O atenţie deosebită s-a acordat sistematizării prozei populare şi proverbelor (comunicările: K. V. Cistov, U.R.S.S., *Principiile clasificării prozei populare orale*; M. Kuusi, Finlanda, *Sarcinile internaţionale ale cercetării proverbelor*).

Raportul între credinţele şi practicile străvechi (magice) şi obiceiurile în literatura populară (comunicările: N. M. Astahova, U. R. S. S., *Elemente ale concepţiei despre lume şi imagini artistice în descîntece*; T. Dömötor, Ungaria, *Ceremoniile periodice ciclice şi poezia populară orală*; I. Weber Kellermann, R. F. G., *Obiceiuri agrare în Germania sec. al XIX-lea*; E. B. Virkaladze, U.R.S.S., *Poezia obiceiurilor gruzine de primăvară*; R. K. Kadîrov, U.R.S.S., *Folclorul obiceiurilor la tadjicii din Uzbekistanul de sud*).

Principiile cercetării cîntecelor epice, urme primitive în epica populară, cercetări tematice şi diferenţieri regionale (comunicările: L. Vargyas, Ungaria, *Principiile cercetării epicii populare*; S. M. Meletinski, U.R.S.S., *Urme primitive în epica populară*; V. H. Putilov, U.R.S.S., *Sursele istorice şi geneza baladelor slave pe tema incestului*; M. Pop, România, *Elemente comune şi caractere naţionale proprii în poezia epică a popoarelor din regiunea Carpaţilor*; M. I. Cikovan, U.R.S.S., *Imaginea eroului înlănţuit Amilan în folclorul colhido-iberic*; A. N. Kireev, U.R.S.S., *Caracterele epicii populare băşchire*; B. Korompai, Ungaria, *Balada occidentală în zona carpatică*).

Structura poeziei populare orale (comunicările: B. Rusici, Jugoslavia, *Cîntecele lirice Jugoslave*; L. Katone, Ungaria, *Cîntecele lirice ale ţăranilor maghiari*; L. Levi, Israel, *Poezia popoarelor semitice şi originea rimei*; Gh. Ciobanu, România, *Structura sistemului român de versificaţie şi legăturile lui cu versificaţia latină*; P. Radwanski, Canada, *Trichotonomia în poezia populară slavă*; T. Romanska, Bulgaria, *Relaţiile dintre poezie şi proză în literatura populară bulgară cu tematică eroică şi istorică*).

Cîntecele muncitoreşti revoluţionare, Cîntecele partizanilor, Creaţia populară nouă, Folclorul şi cultura contemporană (comunicările: W. Steinitz, R. D. G., *Cîntecele muncitoreşti şi cultura muncitorească*; V. G. Gusev, U.R.S.S., *Tipizarea realităţii în folclorul partizanilor*; D. Nedelkovici, Jugoslavia, *Renaşterea poeziei populare jugoslave în timpul războiului de eliberare şi a revoluţiei socialiste*; I. C. Chiţimia, România, *Bazele şi condiţiile creaţiei folclorice contemporane*; S. Benet, S.U.A., *Rolul cultural al folclorului*).

Literatura orală şi literatura scrisă. (comunicările: A. Felice, Franţa, *Literatura medievală franceză şi tradiţia orală contemporană*; W. Woeller, R. D. G., *Pătrunderea unor elemente din cărţile populare în folclor*; I. Levinski, Israel, *Declinul unei legende*; H. Ianson; Israel, *Două monumente literare antice în lumina tradiţiei orale*; G. Galame-Griaule, Franţa, *Enigma literaturii orale*; G. Burde-Schneidewind, R. D. G., *Legenda ca izvor istoric*; J. N. Ure, Anglia, *Circumstanţele în care renaşte o legendă istorică balcanică — Uciderea lui Constantin Brîncoveanu*; T. Ogawa, Japonia, *Unele tehnici ale nuvelei chineze*; B. V. Riftin, U.R.S.S., *Problemele dezvoltării poveştilor istorice chineze*; F. Geissler, R. D. G., *Anton von Pforr, un transmiţător intern de povestiri populare*; Dov Noy, Israel; *Influenţa tradiţiei populare huţule asupra întemeietorilor mişcării populare hasidice în Ucraina de vest în sec. al XVIII-lea*; A. Macdonald, Franţa, *Despre o versiune orală tibetană a Istoriei cadavrelor*).

Istoria folcloristică şi cercetările actuale de folclor (comunicările: J. Mladenovici, Jugoslavia, *Poezia orală, izvor istorico-etnografic la Vuk Stefanovič Karadžić*; S. A. Neuman,

https://biblioteca-digitala.ro

R. D. G., *Culegerile actuale de folclor — proza populară — în Germania*; I. C. Berezovskii, U.R.S.S., *Principalele aspecte ale cercetării poeziei populare în Ucraina după Marea Revoluție din Octombrie*).

Într-un simpozion care a dezbătut pe larg problemele clasificării literaturii populare și principiile definirii genurilor secția a hotărît să alcătuiască o comisie pentru pregătirea proiectului unei terminologii folclorice internaționale.

La Congresul Societății internaționale pentru cercetarea narațiunilor populare, la care au participat specialiști din Europa, America, Asia și Oceania, au fost prezentate 75 de comunicări care au pus în discuție principalele probleme ale cercetării actuale a prozei populare, și au informat asupra mersului cercetărilor în diferite țări și asupra acțiunilor de sistematizare a materialelor din colecțiile naționale.

Un interes deosebit s-a acordat și la acest congres problemelor definirii genurilor prozei populare, mai cu seamă formării legendelor, funcției lor, structurii lor compoziționale și definirii lor ca o categorie aparte a prozei populare. Printre cele mai susținute dezbateri trebuie socotită aceea în legătură cu cercetarea funcțională și structurală a prozei populare, cu necesitatea de a baza studiile de literatură populară pe fapte folclorice autentice, cu importanța cercetărilor concrete pentru studiile contemporane de folclor. În dezbaterea acestor probleme o contribuție importantă a adus comunicarea lui C. Bărbulescu: *Situația actuală a cercetării narațiunilor populare în România*, care a expus experiența dobîndită de folcloriștii români în cercetarea de teren a basmelor populare și progresele făcute de sectorul de folclor literar al Institutului de etnografie și folclor în alcătuirea colecțiilor naționale de narațiuni populare și în sistematizarea materialului cules prin cataloagele tematice ale basmelor, legendelor și snoavelor populare. Dezbateri interesante au avut loc și în legătură cu problemele studiului comparat al narațiunilor populare, cu investigarea caracterelor naționale ale basmelor cu tematica de largă circulație eurasiatică. Un aspect special al acestor probleme luat în considerare în chip deosebit, a fost raportul dintre stilurile regionale și stilurile naționale, dintre stilurile naționale și stilurile de epocă.

Problema originii basmelor populare, a legăturilor cu credințele străvechi, cu miturile, cu marile poeme epice, cu cîntecele epice în general, apoi interferențele dintre narațiunile populare, proverbe și teatru popular și influența reciprocă dintre narațiunile populare și cărțile populare, au format și ele obiectul unor interesante dezbateri.

Mai multe comunicări au prezentat rezultatele cercetărilor monografice asupra diferitelor tipuri de basme și legende, făcute atît pe plan național pentru a descoperi eventuale izvoare istorice, cît și pe plan internațional, pentru a stabili afinități tipologice și eventuale filiații. Dintre comunicările prezentate remarcăm: R. Dorson, S.U.A., *Basmele lumii*; Lauri Honko, Finlanda, *Analiza funcțională a credințelor populare și a ființelor supranaturale din narațiunile populare*; Max Lüthi, Elveția, *Teme paralele în basmele populare și în literatura cultă*; G. Megas, Grecia, *Tradiția povestirilor grecești în perioada bizantină*; Linda Dégh, Ungaria, *Procesul formării legendelor*; Ina Maria Greverus, R. F. G., *Temă, tip, motiv. Determinări în cadrul cercetării basmelor populare*; T. Dömötor, Ungaria, *Mana și animismul în basme și legende*; I. Jech, Cehoslovacia, *Metoda notării repetate a variantelor unui basm*; R. Pinon, Belgia, *Basmele copiilor și deprinderea stilului narativ*; D. Lucatos, Grecia, *Proverbul în basme*; O. Sirovatka, Cehoslovacia, *Problema cîntecelor etnice în tradiția basmelor populare*; Mihai Pop, România, *Caractere naționale și stratificări istorice în stilul basmelor populare*; D. Oeconomides, Grecia, *Ghiello în tradiția populară greacă și română*.

Cu ocazia Congresului de la Atena — Societatea internațională pentru cercetarea narațiunilor populare a cooptat ca membri, alături de C. Bărbulescu care era membru fondator, pe următorii folcloriști români: O. Bîrlea, T. Brüll, I. C. Chițimia, I. Farago, Mihai Pop,

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRĂRILE SECŢIEI DE MUZICĂ POPULARĂ LA CEL DE-AL VII-LEA CONGRES INTERNAŢIONAL DE ANTROPOLOGIE ŞI ETNOLOGIE ŢINUT LA MOSCOVA. AUGUST 1964

Lucrările secţiei de muzică populară s-au desfăşurat sub conducerea comisiei formate din : S. V. Aksiuk — U.R.S.S. — preşedinte, V. S. Vinogradov — U.R.S.S. — vicepreşedinte şi R. L. Sadokov, I. V. Jukovskaia — U.R.S.S. secretari, în zilele de 4—7 august, continuîndu-se cu seminarul de instrumente muzicale în zilele de 8 - 10 august sub conducerea : E. Stockmann — R. D. G. — responsabil şi R. L. Sadokov — U.R.S.S. — secretar. Au participat reprezentanţi a 15 state : U.R.S.S., R. P. Română, R. P. Bulgaria, R. S. F. Jugoslavia, S. U. A., R. P. Polonă, R. D. G., Danemarca, Cuba, Franţa, Izrael, Japonia, R. F. G., Suedia, Portugalia. Din partea delegaţiei R. P. R. au participat : E. Cernea şi G. Sulițeanu, cercetători ştiinţifici la Institutul de etnografie şi folclor, iar prin comunicări : E. Cernea şi L. Mureşanu *Folclorul muncitoresc din R. P. R.* şi Em. Comişel, *Particularităţi stilistice ale genurilor folcloristice.*

Numărul mare şi constant al participanţilor la toate şedinţele secţiei, ce au avut loc atît dimineaţa cît şi după amiază, au dovedit interesul şi importanţa problemelor dezbătute.

Tematica abordată în cele 31 de comunicări a cuprins următoarele probleme : particularităţi stilistice ale unor genuri folclorice (Em. Comişel — R. P. R. ; I. I. Vitolin — U.R.S.S. ; G. Z. Cigvadze — U.R.S.S. ; J. Ciorlonite — U.R.S.S. ; M. Karomatov — U.R.S.S. ; G. I. Ţitovici — U.R.S.S. ; A. Lomax — U.S.A. ; H. T. Tampere — U.R.S.S. ; M. N. Nigomedzianov — U.R.S.S. ; E. Alekseev — U.R.S.S.) ; elemente caracteristice de structură muzicală în cîntecul popular (L. N. Lebedinski — U.R.S.S. ; A. Cekanovskaia-Kuklinovskaia — R. P. Polonă) ; legătura dintre text şi muzică (E. V. Stoin—R. P. Bulgaria) ; aspecte ale evoluţiei unor cîntece populare (D. Stockmann R.D.G. ; M. Gorali — Izrael) ; metodologie folcloristică (A. Lomax — U.S.A.) ; tipologie şi genuri muzicale (G. Z. Cingvadze — U.R.S.S. ; R. Uchida — Japonia ; L. S. Muharinskaia — U.R.S.S. ; V. V. Ahobadze — U.R.S.S.) ; diferite aspecte ale polifoniei populare (C. Richtmann — R. F. S. Jugoslavia ; R. P. Olsen — Danemarca ; M. Ravina — Izrael) ; cîntece contemporane şi muncitoreşti (I. M. Gordeiciuk — U.R.S.S. ; T. Sofer — R.F.G. ; L. S. Muharinskaia — U.R.S.S. ; E. I. Slaviunas U.R.S.S.) ; muzica, agent tehno-cultural în societăţile rurale francoze (C. Marcel-Dubois — Franţa) ; aspecte ale unor elemente de etnomuzicologie în muzica de dans popular (A. Leon Perez — Cuba ; A. F. W. Bentzon — Danemarca) precursori ai cercetării cîntecului popular (R. A. Atayan).

O importanţă deosebită a fost dată problemelor de folclor comparat, metodologiei şi instrumentelor muzicale (V. Hadjimanof—R. S. F. Jugoslavia ; M. Diaz — Portugalia ; E. Emsheimer — Suedia).

În cadrul seminarului muzical s-au prezentat şi dezbătut în mod special : problema clasificării instrumentelor muzicale ; existenţa şi evoluţia unor instrumente muzicale vechi, rolul instrumentelor muzicale populare în cadrul colectivităţii ; contribuţia arheologiei la descifrarea existenţei din trecut a unor instrumente muzicale ; instrumente muzicale vechi ale unor popoare europene, asiatice, africane, şi metodologie a studierii instrumentelor muzicale populare. Au prezentat referate : Dr. E. Stockman — R. D. G., dr. J. Kunst — R. S. Cehoslovacia, A. F. W. Bentzon — Danemarca, K. A. Vetkov — U.R.S.S., K. Jadzejewski R. P. Polonă, V. Hadjimanoff — R. S. F. Jugoslavia M. Jubanoff U.R.S.S., Stanislavski-Paluşu — U.R.S.S., I. Smirnov — U.R.S.S., R. D. Sadokov — U.R.S.S., A. V. Rudneva

https://biblioteca-digitala.ro

— U.R.S.S., F. Ildarova — U.R.S.S., A. Kowalski — U.R.S.S., Hanga L. — U.R.S.S., V. M. Beliaev — U.R.S.S., E. Alekseev — U.R.S.S., V. Vinogradov — U.R.S.S.

Lucrările secţiei de muzică populară s-au încheiat pe data de 10 august orele 14. În faţa a peste 60 de participanţi, Dr. E. Stockmann — R. D. G. şi E. Ghipius — U.R.S.S. au închis dezbaterile arătînd importanţa şi necesitatea cunoaşterii activităţii folcloristicii muzicale internaţionale şi a discuţiilor ştiinţifice directe.

G. SULIŢEANU

GIOVANNI B. BRONZINI, *Principali generi e forme della poesia popolare italiana*, Roma, 1962.

Reprezentînd de fapt lecţiile ţinute în anul academic 1961—1962 la „Universitatea de studii", lecţii publicate sub îngrijirea Mariei Luisa Mangosi, volumul pe care socotim util să-l discutăm se înscrie printre numeroasele lucrări cu caracter general apărute în ultimii ani în folcloristica din Italia.

Aşa cum indică şi titlul, autorul se ocupă numai de partea versificată a folclorului italian, de poezia propriu-zisă, distingînd patru capitole mari (sau „genuri" — cum le numeşte Bronzini —) cum sînt: 1) poezia epico-lirică, 2) poezia iterativă, 3) poezia religioasă şi 4) poezia lirică. În cuprinsul acestora, uneori, G. Bronzini ia în discuţie şi unele „forme" pe care estetica şi teoria literară de pretutindeni le-ar denumi „specii". Problema improprietăţii terminologice, dată fiind tradiţia particulară din şcolile diferitelor folcloristici naţionale, nu ar ridica observaţii deosebite dacă — totodată — nu s-ar pune şi unele probleme legate de concepţia exprimată prin terminologia respectivă. Pentru că, de fapt, autorul distinge genuri pe criterii de conţinut tematic, ceea ce reprezintă un mod cu totul particular de a vedea faptele literare. Rămîn în acelaşi timp, în afara observaţiilor realizate, aspecte mai puţin „principale" ale poeziei populare italiene, ceea ce micşorează posibilitatea de cunoaştere generală a acesteia, prin prizma construită de lucrarea cercetată. Aşa, de pildă, desele referiri la folclorul de copii, la poezia epică, la proverbele versificate, ne atrag atenţia asupra unor însemnate capitole care — indiferent de optica autorului — şi-ar fi justificat din plin prezenţa.

Folosind cel mai adesea metoda comparată, invocînd — atunci cînd se prezintă unele motive folclorice — corespondenţele semnalate în creaţia altor popoare, G. Bronzini se dovedeşte informat în ce priveşte particularităţile folclorice ale ariei Europei apusene, însă trage concluzii care nu rezistă în legătură cu situaţia specifică întregii romanităţi, rămînînd adesea descoperit faţă de realitatea balcanică şi răsăriteană europeană. Utilizarea documentelor de istorie literară pentru datarea unor creaţii folclorice este un procedeu indicat care cere însă multă circumspecţie fiindcă — lucru ştiut — atestarea unei existenţe nu este tot una cu determinarea perioadei de formare a operei respective. Din acest punct de vedere, autorul ar fi trebuit să stăruie mai atent spre a elimina unele echivocuri.

Discuţiile purtate pe marginea unor variante reprezentative pentru fiecare din capitolele distinse în această lucrare sînt însă cel mai adesea, instructive pentru orice alt folclorist romanic şi trebuie să mărturisim că din punctul de vedere al cercetătorului român ele aduc indicaţii de esenţă comparativă despre originea, vechimea şi răspîndirea unora din componentele creaţiei noastre folclorice naţionale.

Oarecare regret ne stăpîneşte atunci cînd bogatul material prezentat se dovedeşte a fi sumar interpretat, generalităţile asupra „genului" tratat fiind sărace. Trebuie reţinută şi

https://biblioteca-digitala.ro

supraestimarea elementelor de formă a poeziei folclorice, chemate să explice — prea adesea — probleme pe care nu le pot explica. De fapt, metodologic, dezvoltînd această latură a cercetării estetice a creaţiei populare, autorul se conformează unui principiu valoros. Rămîne însă deschisă chestiunea modului de cercetare a valorii estetice a folclorului, întrucît observaţiile asupra naturii metricii unor variante nu acoperă necesitatea care dictează principiul. Totodată, cercetarea laturii formale a poeziei populare italiene (ca pretutindeni) nu poate fi total desprinsă de cercetarea textelor muzicale.

Şi fiindcă lectura fiecărui capitol, în parte, atrage atenţia mai insistent asupra unor chestiuni cu un mai pronunţat caracter particular, vom proceda la trecerea în revistă a acestora.

Ocupînd primul plan din volumul observaţiilor asupra poeziei populare italiene, problemele legate de poezia *epico-lirică* — dacă nu este vorba de o concepţie originală — susţin liricizarea epicii folclorice italiene, ceea ce ar întări constatarea comună cercetării folclorului tuturor popoarelor aflate într-un stadiu de dezvoltare social-economică avansată, subliniind caracterul legic al acestui fenomen. Pentru că, ceea ce autorul, ca şi alţi folclorişti, numeşte „degradare a epicii", corespunde în esenţă realităţii după care raportul dintre genurile de creaţie în procesul cultivării lor se modifică într-o direcţie defavorabilă menţinerii epicului. Pe de altă parte, dominantele lirice ale poeziei folclorice italiene, după părerea noastră, trebuie explicate ca rezultînd dintr-o general recunoscută trăsătură specifică a creaţiei naţionale a acestui popor, pusă pe seama condiţiilor de dezvoltare naturală deosebite. Atestarea vechimii cîntecelor acestui capitol, bogat susţinută de documente provenind din veacurile I şi IV ale mileniului nostru este preţioasă deoarece permite datarea relativă a manifestării fenomenului de liricizare a epicii. Faptul trebuie pus şi în relaţie cu depăşirea tematicii eroice şi abordarea unei tematici erotice. Cele cîteva încercări de a stabili arii regionale care să se distingă nu numai prin păstrarea în actualitate a creaţiilor discutate, ci şi prin iradiaţii de teme şi motive care ar fi fost acceptate pe arii aproape naţionale, nu apar convingător conturate. Este de semnalat faptul că unele din motivele alese pentru diverse exemplificări sînt comune şi folclorului românesc, ca de exemplu: „Falsa monaca" şi „Il ritorno del soldato", ceea ce — după părerea noastră — poate modifica întrucîtva presupunerile autorului privind relativ recenta lor apariţie.

Cît priveşte *poezia iterativă* tratată în cel de-al doilea capitol al volumului — aşa cum uşor este de înţeles — o categorie distinctă a poeziei populare italiene deoarece ea poate fi întîlnită în toate genurile şi speciile literare, din momentul în care procedeul de creaţie ce o caracterizează îşi afirmă prezenţa. Însuşi autorul, în introducerea observaţiilor sale, arată că: „l'iterazione, che consiste nella ripresa di un modesimo tema o motivo, con lievi variazioni, e un *procedimento letterario* [*subl. a.*] di tradizione antichissima ..." (p. 73).

Unele din creaţiile discutate azi sînt bine cunoscute şi în folclorul românesc. Deşi la această chestiune introducerea este relativ amplă, concluziile aproape lipsesc şi în orice caz motivează palid capitolul.

Însemnările privind *poezia religioasă* — uneori epică, alteori lirică şi cel mai adesea lirico-epică — oferă posibilitatea urmăririi modului de desfăşurare a intervenţiei active în folclor, organizată în evul mediu de catolicism. Materialul este mult mai ilustrativ pentru această problemă decît cel pe care ni-l procură realitatea culturală din aria ortodoxismului. Identificarea originii biblice a multora din piesele discutate exclude orice îndoială asupra rolului pe care biserica l-a avut în popularizarea lor. Descoperirea unor foi volante tipărite, prin mijlocirea cărora se realiza răspîndirea creaţiilor respective, pledează în acelaşi sens ca şi numeroasele manuscrise amintite; toate acestea probînd procesul de modernizare a creaţiei şi circulaţiei literaturii populare, în legătură cu care s-ar fi putut face mai multe observaţii preţioase, favorabile totodată explicării esenţei dialectice a creaţiei folclorice. Sînt remarcabile episoadele epice ale poeziei populare religioase italiene, varietatea şi răspîndirea acestora, pre-

https://biblioteca-digitala.ro

figurînd şi explicînd într-un fel ţesătura literaturii dantești despre a cărei natură cvasifolclorică ar fi poate binevenit să se discute larg undeva. Unele relaţii cu drama religioasă („misterele" şi „pasiunile" atît de cunoscute în zona Europei catolice) ar fi îmbogăţit mult înţelegerea acestui capitol. De asemenea, deosebirea elementelor de substrat al cultului precreştin ar fi dat coordonatele mai exacte ale problemei respective.

Relativ scurt, capitolul despre *poezia lirică* cuprinde relatări asupra cîtorva specii scurte, cum ar fi: „lo strambotto" şi „lo stornello" sau „i fiori". Poezie monostrofică, aşa-numita *strambotto* se aseamănă mult cu strigătura românească nu numai prin scurtime, ci şi prin vădităl său caracter satiric. Explicaţia originii etimologice a numelui acestor creaţii, ca şi consideraţia despre provenienţa lor din mozarabica vulgară nu conving. Identificarea primelor poezii de acest fel în veacurile al XI-lea — al XIII-lea este neconvingătoare dacă ne gîndim la frecvenţa lor la poporul român separat de blocul romanic cu mult înainte, cu atît mai mult cu cît Paolo Toschi care este citat indică alte origini mai plauzibile pentru lirica neolatină. Este însă valoroasă observaţia că lirica populară se îmbogăţeşte mult sub influenţa liricii culte în secolele al III-lea şi al IV-lea. Ca o consecinţă a acestor influenţe, aşa-numitele *storneli* sau *fiori*, care corespund integral „amintirilor" sau „souvenirurilor" erotice din folclorul românesc, întîlnite deja în codice din secolul al XVII-lea (vezi p. 214), lărgesc tabloul creaţiei lirice italiene. Dăm un exemplu din Lombardia, spre a ilustra specia respectivă şi asemănarea ei cu amintitele creaţii româneşti: „Benedetta tu sei stata, / benedetta tu sarai! / Dentro al mio cuore tu sei entrata, / E mai più tu uscirai!" [Binecuvîntată ai fost, / Binecuvîntată vei fi / În inima mea ai intrat / Şi nu vei mai ieşi vreodat'.] (p. 222). Dacă la acest capitol speciile tratate ar fi fost mai numeroase, dacă — mai ales — cantonetei i s-ar fi făcut loc, bogăţia de date cu care am fi rămas ne-ar fi recompensat suplimentar.

Utilitatea prezentării acestui volum e susţinută deci de mai multe considerente. Este vorba aici nu numai de cunoaşterea unor trăsături ale poeziei italiene, ci — mai ales — de identificarea unor puncte comune întregii romanităţi. La acest interes se adaugă acel al cunoaşterii concepţiei şi metodologiei folcloristicii italiene pe care — într-o anumită măsură, fie ea cît de mică — lucrarea lui G. Bronzini o reprezintă, chiar dacă este vorba de un curs universitar. Desigur, acordînd o atenţie corespunzătoare şi altor opere vom putea căpăta o imagine mai fidelă a cercetării contemporane asupra creaţiei populare italiene.

V. ADĂSCĂLIŢEI

ION C. CHIŢIMIA şi DAN SIMONESCU, *Cărţile populare în literatura românească*, I—II, Bucureşti, E.P.L., 1963

Cărţile populare traduse la noi începînd din secolul al XVI-lea au preocupat încă din secolul trecut pe filologi şi istorici literari care au publicat studii, crestomaţii şi ediţii ştiinţifice şi de popularizare. În acest sens trebuie amintite lucrările lui B. P. Hasdeu (*Cuvente den betrani*, II, *Cărţile populare ale românilor*, 1879), M. Gaster (*Chrestomatie română*, I—II, 1891), N. Drăganu (*Două manuscripte vechi, Codicele Todorescu şi Codicele Marţian, 1914*), Eufrosina Simionescu (*Codicele de la Cohalm*, 1925), N. Cortojan (*Alexandria în literatura românească. Noi contribuţii*, 1922; *Legendele Troadei în literatura veche românească*, 1925; *Fiore di virtù în literatura românească* 1928; *Poema cretană Erotocrit în literatura românească*, 1935), Ioana M. Andreescu (*Istoria poamelor, redacţiile româneşti* în *Cercetări literare*, II, 1936), Dan Simonescu (*Legenda lui Afrodilian Persul*, 1942; *Alexandria*, 1956) Ion C. Chiţimia (*Esopia*,

https://biblioteca-digitala.ro

1956). Fundamentale pentru acest domeniu sînt studiile lui Hasdeu (care precedă textul ediţiei citate), M. Gaster (Introducerea la *Crestomaţie*, plus *Literatura populară română*, 1883), N. Iorga (*Livres populaires dans la sud-est de l'Europe et surtout chez les Roumains*, 1928) şi N. Cartojan (*Cărţile populare în literatura românească*, I—II, 1929—1938).

Se ştie că traducerile de cărţi populare au suplinit în perioada feudală lipsa literaturii originale de imaginaţie, constituind pentru scriitorii de mai tîrziu, în cîteva cazuri, modele de imitat. Ele au dat literaturii naţionale un impuls mai întîi sub raportul cultivării unor genuri şi specii noi, scoţînd-o din sfera prea restrînsă a cărţilor bisericeşti şi a istoriografiei, iar în al doilea rînd au contribuit la îmbogăţirea limbii şi la deprinderea cu mijloacele de exprimare artistică. Aşadar, deşi în majoritatea cazurilor simple traduceri, cărţile populare au jucat în literatura română, ca pretutindeni, un rol însemnat, formînd gustul de citit, trezind dorinţa de a compune opere literare asemănătoare şi oferind pentru aceasta procedeele de urmat. Nu mai rămîne vorbă că, din aceste motive, reeditarea lor, pentru moment fie şi antologică, se impunea. E ceea ce, folosind titlul studiului lui N. Cartojan, şi-au propus Ion Chiţimia şi Dan Simonescu în culegerea lor, prezentată ca „ediţie îngrijită", *Cărţile populare în literatura românească*.

Din păcate, editorii, istorici literari limitaţi la perioada veche a literaturii române, nu au avut suficiente mijloace de înţelegere şi apreciere a aşa-ziselor cărţi populare în circulaţie la noi.

Este limpede că în marea lor majoritate cărţile populare traduse în limba română în secolele al XVI-lea, al XVII-lea şi al XVIII-lea nu mai pot avea astăzi acelaşi ecou, că valoarea lor este circumscrisă unui anume moment istoric, că traducerea şi în rare cazuri prelucrarea, făcute prin intermediare aproximative, lasă de dorit chiar pentru timpul cînd au fost efectuate, că însuşi interesul lingvistic este adesea prea redus, ca să mai vorbim de cel artistic. Cum spunea foarte bine G. Călinescu în a sa *Istorie a literaturii române* din 1941 : „Singurul lucru instructiv, răsfoind aceste tălmăciri, este de a constata cu ce se hrănea imaginaţia strămoşilor noştri, de a determina traiectoria simţului estetic". Şi mai departe : „... Traducerile acestea sînt un simplu fond cultural".

Neînţelegerea justă a semnificaţiei acestui fond cultural face ca şi restaurarea lui să nu nimerească cele mai potrivite căi. Util ar fi fost ca în culegerea de faţă să figureze toate tipurile de cărţi populare, de la cele mai vechi traduceri de apocrife, pînă la operele cu autor cunoscut, tălmăcite la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea. Pînă la apariţia unor ediţii critice speciale, era bine ca textele să fie alese în varianta cea mai veche, importantă din toate punctele de vedere, întrucît ilustrează un moment cultural, lingvistic şi literar.

Cititorul va constata întîi de toate că din numărul cărţilor populare au fost excluse apocrifele, legendele parabiblice, eshatologice şi hagiografice, de un mare interes lingvistic şi ideologic, în multe din scrierile apocrife fiind cuprinse erezii faţă de vederile bisericii oficiale, proteste sau măcar abateri de la canoanele eclesiastice.

Volumul I al culegerii conţine numai „romane", grupate în trei categorii imprecis delimitate. Prima categorie e a romanelor „pseudoistorice" şi înglobează *Alexandria* şi *Legenda Troadei*. De fapt, *Alexandria* e mai mult o povestire fabuloasă, un basm, decît un roman, iar *Legenda Troadei* nu este *Romanul Troiei* de Benoit de Sainte-Maure în prelucrarea lui Guido delle Colonne, ci naraţiunea din cronograful lui Matei Cigala. La *Alexandria* se dă textul ediţiei tipărite din 1794, complet, dar mai puţin important din punct de vedere istoric-literar decît versiunea manuscrisă, parţială, din 1620, publicată de N. Cartojan. Textul *Legendei Troadei* putea să figureze la secţiunea „povestiri din cronografe" din volumul al doilea, iar aici trebuia publicat romanul lui Guido delle Colonne, chiar dacă nu există decît într-o singură copie, pentru că, faţă de acest roman, legenda din cronograf reprezintă o vulgarizare.

https://biblioteca-digitala.ro

A doua categorie o formează romanele „înţelepciunii populare (satirice)". Aici intră *Esopia*, în versiunea tipărită din 1795, nu cea mai veche, cum s-ar fi cuvenit (ms. din 1703 cu *Viaţa lui Esop* şi ms. din 1717 cu *Pildele lui Esop*); *Bertoldo*, în versiunea prescurtată din limba germană şi nu în cea completă, anterioară, din greceşte; *Tilu Buhoglindă*, în traducerea din 1840 a lui Ion Barac (mai populară decît aceasta şi mai intrată în conştiinţa cititorilor români este *Istoria lui Arghir şi Elena*, traducere în versuri după *Arghirus historiaja* de Georgely Albert), în fine *Archirie şi Anadan*, într-o versiune mai nouă decît cea din 1708.

A treia categorie e a romanelor moralizatoare, cu : *Istoria lui Skinder*, pentru prima dată tipărită în româneşte; *Sindipa*, versiunea din 1703, pentru prima dată reeditată complet (aici, prin excepţie, s-a ales textul cel mai vechi, făcîndu-se imposibilă confruntarea romanului lui Mihail Sadoveanu, *Divanul persian*, compus după ediţia *Sindipei* tipărită în 1802); în sfîrşit, *Aravicon mithologhicon*, fragmente după cea mai veche traducere.

Al doilea volum cuprinde romanele „cavalereşti şi erotice" (*Imberie şi Margarona*, după manuscrisul din 1787; *Istoria lui Erotocrit*, după manuscrisul cel mai vechi, din 1785; *Filerot şi Antuza* şi *Istoria etiopicească* de Eliodor în fragmente, *Istoria lui Poliţion şi a frăţini-său Argu*, complet, după un manuscris recent descoperit). Urmează la „povestiri şi fragmente diverse". *Vrednica de însemnare întîmplare a patru corăbieri ruseşti* de P. L. Le Roy (greşit trecută printre cărţile populare), cîteva povestiri din conografe, *Împărăţia poamelor* de Teodoros Prodromos, *Floarea darurilor* de Tommaso Gozzadini (după traducerea tipărită în 1700 şi nu cea care se pretinde că e tradusă în secolul al XV-lea, direct din italieneşte !), fragmente din *Varlaam şi Ioasaf* (după un manuscris din 1791), anecdote, snoave, istorioare şi fabule din Calendare.

În general, editorii par a fi fost interesaţi mai mult de accesibilitatea textelor decît de valoarea lor ca monumente de limbă, mai mult de valoarea lor estetică în sine (care însă nu aparţine literaturii române) decît de importanţa culturală. Aceste scopuri ar fi fost mai bine atinse dacă pentru *Alexandria* şi *Esopia* s-ar fi dat versiunile stilizate de Mihail Sadoveanu în 1909, cele mai accesibile şi, într-o măsură oricît de mică, legate de literatura română şi din punct de vedere artistic. În prefaţa ediţiei, autorii fac sforţări de a demonstra originalitatea unor texte prin supoziţia, care nu se poate dovedi, că ar fi avut şi o circulaţie orală. Că anumite motive din cărţile populare sînt luate din folclor nu contestă nimeni, dar că toate cărţile populare, cele mai multe de origină cultă, ar avea în întregime caracterele şi soarta creaţiilor anonime, orale, e o afirmaţie nesusţinută prin nimic. Autorii înşişi ai prefeţei „dovedesc" existenţa fenomenului circulaţiei orale a *Alexandriei* cu exemplul *lecturii* acestei cărţi de un dascăl, ascultat în copilărie de Eliade. Se exagerează, de asemenea, mult prelucrarea cărţilor populare de către traducători, fără vreo dovadă. Adaosul traducătorului român al *Alexandriei* se reduce la informaţia că ţările româneşti se află „spre marea Acrîm Tătar" şi informaţia că românii au venit în Transilvania, în Moldova şi în Ţara Românească „de la Rîm". Traducerea cărţii este textuală şi comparatiştii au descoperit erori de sens sau omisiuni, dar interpolări, afară de cele amintite, nu. Faptul că un bocet românesc se aseamănă cu bocetul Ruxandrei din *Alexandria* nu trebuie interpretat altfel decît în sensul unei înrîuriri a cărţii scrise. Culegătorii de folclor n-au descoperit pînă acum o *Alexandrie* în versuri, nici măcar circulaţia orală a unui episod al basmului.

Într-un articol publicat în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor, XII, 1963, nr. 3—4, p. 599—609, *Romanul popular Povestea lui Archirie filozoful în literaturile slavă şi română şi raporturile lui cu folclorul*, I. C. Chiţimia repetă afirmaţia (care-i aparţine) că în trecerea de la un popor la altul, cărţile populare „mai mult au absorbit bogate elemente folclorice locale, decît au lăsat urme în folclorul poporului (sic) respectiv", precum şi că „mai ales într-o vreme cînd ştiinţa de carte era foarte redusă", cărţile populare „au avut circulaţie orală". Pentru a dovedi acest lucru era necesar ca autorul să identifice originalul slavon după care

https://biblioteca-digitala.ro

s-a tradus *Povestea lui Archirie* în românește, spre a face studiul comparativ, apoi să citeze exemple de variante orale. Din nefericire, I. C. Chițimia nu a descoperit prototipul slavon al traducerii și nici o variantă românească orală, completă sau parțială. În plus, comparația arată că variantele românești scrise sînt absolut identice cu diverse variante slave (mai ales rusești) afară de cazul cînd un proverb, neputînd fi tradus cuvînt cu cuvînt în românește, a fost înlocuit printr-un echivalent apropiat. Demonstrația naufragiază complet cînd autorul citează proverbe românești introduse în *Povestea lui Archirie* din Anton Pann. Nu numai că Anton Pann nu este tot una cu folclorul românesc, dar după cum se știe, acest autor a publicat el însuși o versiune a *Poveștei lui Archirie*, al cărui model nu a fost încă indicat. Nu putem ști ce a adăugat Anton Pann din folclorul românesc, cît timp nu știm ce conținea originalul folosit de el. Cît despre povestirea unor episoade „din memorie" a cuiva care a auzit romanul citit, ea nu dovedește „circulația orală" a textului, ci înrîurirea și, eventual, deformarea lui.

Clasificarea adoptată de editori ni se pare discutabilă. *Varlaam și Ioasaf*, viața fabuloasă a lui Buda, nu este și ea un roman „pseudoistoric"? Ce diferență este între romanele „înțelepciunii populare"—și cele „moralizatoare"? *Esopia* și *Archirie și Anadan* nu sînt și ele romane moralizatoare? *Sindipa* și *Halima* nu sînt și ele romane ale înțelepciunii populare, satirice? Despărțind fără temei aceste două categorii, editorii așează într-o singură categorie romanele cavalerești și erotice, ca și cum orice roman erotic ar fi implicit și cavaleresc. În schimb, romanul tipic cavaleresc, *Istoria lui Skinder*, e clasificat la grupa romanelor moralizatoare.

Editorii lui *Skinder* și *Poliție*, I. C. Chițimia și Mircea Tomescu, nu au observat asemănarea dintre aceste două „romane" care merge aproape pînă la identitate, amîndouă nefiind altceva decît prelucrarea unei povestiri din *Historia septem sapientium*, versiunea occidentală a *Sindipei*, pătrunsă în Rusia din Polonia încă din secolul al XVII-lea (cele mai vechi copii datează de prin 1630). Versiunea polonă a *Sindipei* derivă din prelucrarea latină a *Istoriei celor șapte înțelepți* cu numele *Pontianus*. Eroul din legenda prototip a celor două istorii românești se numește Alexandru (turcește : Iskander sau Skinder). Legenda are drept temă prietenia dintre bărbați, prietenie nemodificată de sentimentele de dragoste pentru aceeași femeie.

Skinder, fiu de negustor (în *Pontianus*: cavaler) e dat să învețe carte la Trapezunt. Poliție, fiul regelui din Egipt, merge să se instruiască la Poltava. Pătruns la curtea imperială din Țarigrad, Skinder atrage atenția fiicei sultanului, Olerica, după cum, ajuns la curtea ucraineană, Poliție cîștigă simpatia fiicei craiului, Miligrina. La Alep, Skinder trezește interesul fiicei împăratului, Melixina, și se prinde „frate de cruce" cu Firusah, fiul împăratului din Trapezunt, tot așa cum Poliție se leagă frate de viteție cu Argu, care-i arată portretul fiicei craiului Ravenei, Militina. Skinder apără pe Melixina, cedată lui Firusah, omorînd în luptă pe Apolon, fiul împăratului arăpesc. Poliție, la rîndul său, ucide „la podinog" (în duel) pe Ciubulai-pașa, pretendent la mîna Militinei. Skinder e otrăvit de soția sa Olerica și salvat de Firusah, care-și sacrifică în acest scop propriul copil. Poliție, căzut rob la turci, e eliberat de Argu, dar abia reușește să scape de Gostelia, fiica prea pasională a craiului Indiei. La sfîrșit, Skinder se întoarce la Olerica, o pedepsește și și-o face nevastă credincioasă, iar Poliție, fugit din India și respins de Asiria, o cucerește în cele din urmă, omorîndu-i logodnicul în luptă. Deosebirile dintre cele două istorii sînt de amănunt și provin din prelucrarea diferită a prototipului. *Istoria lui Skinder* figurează în manuscrise de obicei alături de *Sindipa* (cf. ms. 154, semnalat pentru prima dată de N. Iorga, care vedea în *Skinder* o legendă despre Alexandru-Sever). *Istoria lui Poliție* a fost descoperită într-un manuscris al Bibliotecii Centrale de Stat care conține nu mai puțin *Istoria lui Strinder — Skinder* și *Sindipa*. Traducerea directă din turcește a lui *Skinder* este problematică. După toate probabilitățile, *Istoria lui Poliție* a fost tradusă din grecește.

AL. PIRU

https://biblioteca-digitala.ro

Anuarul muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1959—1961 Cluj, 1963, 381 p.

Apărut după o îndelungată pauză, cel de-al doilea volum al *Anuarului Muzeului Etnografic al Transilvaniei* reunește în paginile sale studii și materiale, rodul cercetărilor etnografice întreprinse în ultima vreme de harnicul colectiv clujan, alături de care au colaborat și alți specialiști din țară. Comparativ cu primul număr, *Anuarul* pe anii 1959—1961 se prezintă cu un cuprins substanțial îmbogățit atît în privința tematicii cît și a prezentării științifice.

Dintre studiile publicate merită o deosebită atenție articolul teoretic *Etnografie și istorie* al lui Ștefan Pascu (p. 13—21), în care se analizează problema legăturii și interdependenței științifice dintre istorie și etnografie. Ca știință auxiliară a istoriei, etnografia ajută acesteia „să înțeleagă mai bine fenomenele culturii populare — materiale și spirituale — din trecut și prezent", folosindu-se în studiile ei de diferite categorii de izvoare istorice : arheologice, documentare, narative, pentru lămurirea complexelor probleme ridicate de materialele întîlnite pe teren referitoare la populație, așezări, ocupații, locuințe, unelte etc. În felul acesta etnografia, analizînd o serie de vestigii care s-au păstrat în cultura noastră populară, poate oferi istoriei elemente necesare studiului etnogenezei poporului român. Autorul atrage atenția istoricilor și etnografilor să folosească în cercetările lor, „mai mult decît s-a făcut pînă acum, rezultatele obținute în științele respective", pentru că numai astfel cultura populară poate să se încadreze organic, „în dezvoltarea istorică a poporului român și a minorităților conlocuitoare".

Problemei ocupațiilor i se consacră în paginile *Anuarului* un spațiu mare. I. I. Rusu, în articolul *Elemente autohtone în terminologia ocupațiilor* (p. 23—37), demonstrează cum cercetarea filologico - lingvistică poate veni în ajutorul etnografiei și dă un mic repertoriu de cuvinte autohtone ale terminologiei meșteșugurilor de nuanță tehnică restrînsă care au o deosebită semnificație istorico-lingvistică. Cele 12 cuvinte analizate sînt grupate în : a) instrumente și unelte de muncă, și b) produse și obiecte uzuale. Autorul ajunge la concluzia că terminologia ocupațiilor și meșteșugurilor supusă unui studiu etimologic comparativ și istorico-etnografic „arată o mare vechime și continuitate îndepărtată, o stabilitate remarcabilă a unor fenomene social-economice, a mijloacelor de producție, a utilajului și tehnicii — cu începuturi și elemente ce merg pînă în comuna primitivă — transmise în orînduirea sclavagistă și menținute în limba romană-română, adică preluate (conservate) de populația autohtonă romanizată în zona balcano-dunăreană și carpatică".

Fl. Bobu Florescu — *Un centru necunoscut de ceramică roșie lustruită de veche tradiție din Maramureș"* (p. 51—63, 6 desene), prezintă centrul de ceramică Săcel, raionul Vișeu, ale cărui produse prin forma vaselor și tehnica de ornamentare — lustruirea cu ajutorul cremenei, amintește de ceramica La Tène geto-dacică. Totuși autorul nu reușește să ne convingă pe deplin atunci cînd face analogii cu unele forme ceramice dacice sau cînd afirmă că tipul de cuptor pentru ars oale de formă simplă, semisferoidală-ovoidală este „de origine romană". Ar fi fost necesar ca pe lîngă bogatul material etnografic ilustrativ pe care îl dă în lucrare, să aducă și material comparativ-istoric urmărit, pe cît posibil, de-a lungul perioadelor istorice care s-au succedat, pentru a sublinia și mai bine concluzia după care „cele două substrate de cultură care stau la baza ceramicii din Săcel arată din plin rezultatul convițuirii elementelor dacice cu cele romane".

Urmărind tematica articolelor referitoare la ocupații, constatăm că deși este destul de variată, aducîndu-se contribuții în unele probleme mai puțin cunoscute, ca de pildă : Kós Károly — *Pietrăritul și pietrele de moară din Ciceu* (p. 79—109, 22 desene, 3 h., 8 fotografii); Pompei Mureșanu — *Despre piedicile pentru cai* (p. 370—375, 2 desene); Ion R. Nicola

https://biblioteca-digitala.ro

— *Constructori amatori de instrumente muzicale din Transilvania* (p. 349—369, 10 fotografii); nu găsim nimic referitor la două ocupaţii principale : agricultura şi extragerea şi prelucrarea metalelor, ocupaţii cu mare pondere în economia Transilvaniei şi în legătură cu care materialele de teren dispar cu repeziciune în condiţiile transformărilor survenite în zilele noastre.

Problema cercetării etnografice a contemporaneităţii, este reprezentată în *Anuar* prin articolul lui Tiberiu Morariu : *Cîteva contribuţii la migraţiile pastorale din R.P.R.* (p. 39—42, 2 h.).

În *problema arhitecturii populare româneşti*, spre deosebire de clasificările antropogeografilor şi etnografilor mai vechi, care înşelaţi de aparenta diversitate regională a locuinţelor ne-au lăsat o imagine fărîmiţată şi neomogenă a acestora, documentata lucrare a lui Paul Henri Stahl — *Casa ţărănească la români în secolul al XIX-lea* (p. 112—145, 9 foto, 6 hărţi statistice, 1 schemă de planuri), analizînd cîteva aspecte : planurile, materiale de construcţie, forma acoperişului, organizarea vetrelor, ajunge la concluzia existenţei unor „puternice elemente unitare" autohtone în arhitectura populară românească, perpetuate şi dezvoltate pe parcursul a mii de ani.

Autorul distinge două mari zone de arhitectură : una legată de lanţul muntos al Carpaţilor, cu punctul de maximă greutate în Transilvania, iar cealaltă în sudul ţării. Interesante sînt concluziile în legătură cu materialele de construcţie, după care arhitectura în lemn românească formează „un culoar de arhitectură între arhitectura nordică şi cea balcanică, mărginit de arhitectura stepei la apus şi răsărit", iar referitor la cele trei categorii de acoperiş — paie, lemn, ţiglă — constată că nu aparţin unei anume grupe etnice ci „sînt rezultatul unei dezvoltări normale a forţelor de producţie".

Paul Petrescu — *Contribuţii la studiul arhitecturii populare din Banat* (p. 147—175, 8 foto, 10 planuri, 1 h.), analizînd arhitectura populară bănăţeană sesizează un fond complex şi variat, cu toate că la prima vedere aceasta pare uniformă datorită condiţiilor specifice de dezvoltare istorică a regiunii. Autorul distinge o veche arhitectură românească autohtonă, din lemn sau din nuiele împletite şi cu pămînt bătut, ce are caracteristic unul din cele mai arhaice şi mai răspîndite tipuri de planuri format din prispă parţială, „casă", cu vatră şi „soba" (camera de locuit) cu sobă oarbă, tip care se încadrează în marea arie a planului arhaic de casă românească ce cuprinde : Haţegul, zona Pădurenilor, nordul Olteniei, Munteniei, sud-vestul Moldovei, zona Ciucului, Maramureşul, Oaşul şi Munţii Apuseni. În Banat autorul mai distinge o arhitectură a coloniştilor care în decursul timpului s-a contaminat de elemente ale arhitecturii vechi româneşti şi unele elemente de arhitectură sudică, balcanică.

V. Butură ne prezintă *Un monument al arhitecturii populare transilvănene. Biserica de lemn din Cizer* (p. 323—338, 8 foto, 3 desene), exemplar deosebit de valoros prin frumuseţea sa arhitectonică, la construirea căreia a lucrat Vasile Nicula Ursu-Horea, conducătorul răscoalei ţărăneşti de la 1784.

Contribuţiile referitoare la *arta populară* sînt numeroase în *Anuar* : Tancred Bănăţeanu — *Sîrbeşti — sat de sumănari din reg. Crişana* (p. 66—78, 6 desene, 2 h., 8 f.); V. Butură, — *Evoluţia portului popular în sectorul răsăritean al Munţilor Apuseni* (p. 204—247, 2 h. 5 planşe color, 17 foto, 3 reproduceri stampe); Nicolae Dunăre — *Influenţe reciproce în portul şi textilele populare de pe ambele versante ale Carpaţilor Meridionali* (p. 177—201, 8 planşe foto, 4 planşe desen, 3 h.); Viorica Pascu, — *Aspecte din evoluţia portului popular în comuna Apahida* (p. 339—347, 7 foto).

O iniţiativă lăudabilă este includerea în paginile *Anuarului* a capitolului *Istoria etnografiei şi muzeografiei* : Tudor Onişor — *Un muzeograf pasionat — profesorul Iuliu Moisil (1859—1947)* (p. 251—267, 1 foto) — fondatorul Muzeului Gorjului şi al Muzeului năsăudean, iniţiatorul şcolii ceramice de la Tg. Jiu care a avut ca prim obiectiv valorificarea artei populare româneşti : Leontin Gheorghiu — *Preocupările etnografice şi folcloristice ale*

https://biblioteca-digitala.ro

lui Damaschin T. Bojincă (p. 269—281); Dumitru Pop — *Ion Codru Drăguşanu şi cultura populară* (p. 283—291); Faragó Iósef — *Benedek Elek ca povestitor (1859—1929)* (p. 293—301).

În *probleme de muzeografie*, directorul Muzeului Etnografie al Transilvaniei Gheorghe Dăncuş publică articolul introductiv — *Sarcinile Muzeului Etnografic al Transilvaniei în etapa actuală* (p. 3—10) şi *Expoziţia de bază a Muzeului Etnografic al Transilvaniei* (p. 303—311, 4 pl. color), iar Károly Kós — *Modul de organizare a colecţiilor Muzeului Etnografic al Transilvaniei"* (p. 313—319, 1 grafic, 3 foto).

Prin calitatea şi varietatea materialelor ce le conţine, *Anuarul* pe anii 1959—1961 aduce valoroase contribuţii la studiul culturii populare din Transilvania. Materialul documentar-ilustrativ, bogat şi frumos executat, dă o notă în plus contribuţiilor aduse în problemele tratate, la care se mai adaugă tipăritura îngrijită şi calitatea bună a hîrtiei. Toate articolele sînt însoţite de rezumate în limbile rusă şi germană.

În privinţa tematicii volumului, sugerăm comitetului de redacţie ca pe viitor sistematizarea materialului în *Anuar* să fie mai stringentă, de preferinţă tematic, deoarece prin actuala împărţire a cuprinsului se creează situaţia unei suprapuneri între cele două categorii de contribuţii: studii şi materiale, pe de-o parte şi capitolul referitor la istoria etnografiei şi muzeografiei, pe de altă parte. În sfîrşit, prin introducerea, în paginile *Anuarului*, a problemelor de cultură spirituală, s-ar putea valorifica şi celelalte aspecte ale muncii ştiinţifice duse de colectivul Muzeului etnografic din Cluj.

GEORGETA MORARU-POPA

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinde deci întreg domeniul culturii populare cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie la rubrica de *note şi recenzii* problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc., se va trimite pe adresa comitetului de redacţie Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI R.P.R.

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa, Tipologie, Circulaţie, Geneză, Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la romîni** (sec. XIX — începutul sec. XX), 1964, 252 p., 13 lei.

* * * **Studii de istorie literară şi folclor**, 1964, 248 p., 11,50 lei

FLOREA BOBU FLORESCU, **Opincile la romîni**, 1957, 170 p., 10 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Monumentul de la Adamklissi, Tropaeum Traiani**, ediţia a II-a, 1961, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

* * * **Arta populară din Valea Jiului** (Regiunea Hunedoara).

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann „Cîntecele de lume" şi folclorul Bucureştilor, Studiu istoric-critic**, 1963, 187 p., 4,75 lei.

* * * **Cîntări şi strigături romîneşti de cari cîntă fetele şi ficiorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roşia, în anul 1838**, ediţie critică cu un studiu introductiv de Ion Muşlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.

Rev. etn. folc. t. 10, nr. 1 p. 1—116 Bucureşti, 1965

I. P. I. c. 257 | 43.407 | **Lei 12. —**